IL

TEATRO ITALIANO

NEL SECOLO XVIII

LEZIONI

DI

GIUSEPPE GUERZONI

PROFESSORE ORDINARIO DI LETTERATURA ITALIANA NELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI

1876.

IL TEATRO ITALIANO

NEL SECOLO XVIII.

IL

TEATRO ITALIANO

NEL SECOLO XVIII

LEZIONI

DI

GIUSEPPE GUERZONI

PROFESSORE ORDINARIO DI LETTERATURA ITALIANA NELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1876.

Queste lezioni possono dirsi la seconda parte di quel corso sul Terzo Rinascimento *da me professato nell' Università di Palermo e colà pubblicato. Nella prima parte considerai il rinnovamento letterario del XVIII secolo, rispetto alla* Satira *ed a* Parini: *in questa lo riguardo nel* Teatro *e ne' suoi tre massimi restauratori:* METASTASIO, GOLDONI *ed* ALFIERI.

Un po' per il gusto di rifarmi con certi miei censori vecchi e nuovi; un po' per quella smania che ha ogni autore di sciorinare a ogni solennità tutti i suoi cenci, m' ero lasciato indurre nella tentazione di spiegare in un discorso preliminare i principj e il metodo di critica da me seguiti in questo libro; i soli, per avventura, che possano attribuirgli qualche valore e ne scusino, a' miei occhi, la pubblicazione.

Ma ripensatovi meglio, scacciai i tentatori e ne sono contento. A che pro infatti, — dissi a me stesso, — una dissertazione teoretica di principj quando, buono o cattivo, c'è qui un grosso volume che li attesta, li dichiara, li pone in atto colla pratica? a che pro ridestare i critici di ieri quando provoco io stesso i critici dell' indomani e li convito a nuovo bottino?

E non provo neanche il bisogno di discorrere delle fonti a cui attinsi, dei libri di cui mi giovai, delle autorità che pre-

ferii. Chi leggerà vedrà: fonti scarse ma dirette, libri pochi ma buoni, autorità, vere, consultate tutte, ma tutte discusse.

La confessione che a me importerebbe strappare ad un giudice intelligente e sincero, sarebbe che io non studiai gli autori che sugli autori stessi, e mi sforzai di intenderli e giudicarli da me solo.

Nel breve giro di due anni, due famiglie di scolari mi toccarono in sorte: la Palermitana e la Padovana. A entrambe diedi gli stessi ammaestramenti; in entrambe scoversi le medesime invidiabili doti della giovinezza, l'amore del bello e l'entusiasmo del bene: per utile d'entrambe pensai e composi questo libro, e ad entrambe lo consacro.

Padova, aprile 1876.

G. GUERZONI.

LEZIONE PRIMA

Il teatro Greco.

La critica drammatica giusta il metodo sperimentale. — Idea generale di questo metodo. — Definizione della Drammatica dell'Hegel. — Distinzioni dalla lirica e dall'epica; suoi rapporti colle altre arti. — Vi è una storia ideale del Teatro. — Le tre età della storia ideale di Vico, corrispondenti alle tre età del Teatro. — Il teatro Greco ne è l'archetipo. — Esso è classico e romantico ad un tempo; si dimostra. — La tragedia. — Eschilo, Sofocle, Euripide. — La Commedia. — Epicarmo, Aristofane, Menandro. — Libertà individuale e necessità storica. — Leggi imposte anche al poeta drammatico. — Il pubblico degli spettatori; il pubblico de' lettori. — Loro giudizi diversi. — Qual'è la forma drammatica dominante del nostro tempo. — Incertezze delle opinioni; incertezze dell'arte. — La somma libertà concessa al poeta, sua forza e suo tormento

Nell'accommiatarmi da voi l'estate scorsa, vi prometteva che nel primo semestre di quest'anno scolastico avrei trattato del Teatro; nel secondo di quello che, ampliando di poco una felice denominazione del Settembrini, chiamerei la Letteratura della rivoluzione. Eccomi pertanto a sciogliere la prima parte della mia promessa. Dal canto vostro non avete a promettermi nulla se non cortesia d'attenzione, severità di giudizio, austerità di contegno. Del resto voi avete già compreso che non è di tutto il Teatro italiano, molto meno del Teatro universale, molto meno ancora d'un Teatro fantastico e rettorico che noi dovremo occuparci; ma del Teatro vero e storico del secolo XVIII, sotto le tre forme principali in cui si manifestò: il Melodramma, la Commedia, la Tra-

gedia: nelle opere de' tre sommi drammaturghi che lo rappresentarono: Metastasio, Goldoni ed Alfieri.

Fedeli alla bandiera da noi innalzata, studieremo la letteratura drammatica con quello stesso metodo storico e sperimentale con cui abbiamo studiato la satira. Questo metodo, giova appena ricordarlo a' suoi proseliti, e sarà vano rammentarlo a' suoi avversari, nega, è vero, ogni dogma preconcetto, ogni poetica meramente ideologica, ogni autorità campata fuori della realtà, ogni legge largita dall'alto d'un Sinai letterario, fra i lampi ed i tuoni delle rettoriche ufficiali ed accademiche, ma non nega l' ideale come affermano gli *a prioristi*, forse coll'identica intenzione con cui gli autori del Sillabo accusano la ragione di negare la morale; non nega, ripeto, l'ideale, ma lo cerca nei tipi del reale, nelle specie universali della natura e della storia, in quel medesim fondo inesauribile, vario ed unico, mobile e fisso ad un tempo, in cui cerca l'idealità etica e religiosa, nel fondo della coscienza umana. Però di questo metodo la divisa è la Libertà, non l'Anarchia; nulla essendo concepibile di più regolato, di più assoluto, di più autorevole, vorrei dire di più divino, che ciò che emana dal seno stesso della natura e della storia e in esse continuamente si infutura e si purifica; nulla essendovi di più arbitrario, di più anarchico, di più caduco, del Dio religioso, morale, politico e letterario che si forma e mummifica nel grembo d'una chiesa, d'una scuola, d'una setta, o d'un'Accademia.

Pertanto la critica della Letteratura drammatica può avere rispetto alla forma esterna e meccanica, alla parte tecnica ed esecutiva, alcune difficoltà particolari, alcune norme diverse, ma rispetto alla sostanza, al fondo dell'arte in sè medesima, essa non ha bisogno di escogitare alcuna nuova legge, di fondare alcun nuovo regno, di segregarsi, comunque, dalla famiglia di cui è uno de' membri principali. Si può anzi dire, e Aristotile e il vecchio Orazio ce ne diedero l'esempio, concentrando nella tragedia tutti i precetti delle loro *Poetiche*, che, come l'arte drammatica è il compendio è il corpo animato di tutte le altre, così la scienza che la esamina è l'epilogo di tutte loro. Questa scienza però ha sempre per fondamento la storia, ed è a questa fonte che conviene attingerla continuamente e rinnovarla.

Lunga e splendida è la fila dei critici della drammatica da Aristotile, giù giù per Quintiliano, Longino, Gravina, Lessing, La Harpe, Hegel, Guglielmo Schlegel, Guizot, Villemain, Janin, Planche, Saint-Victor, Saint-Marc Girardin, Bozzelli, Ottofredo Müller e l'ultimo fra loro Klein[1]. Ma appena scorse le loro opere voi provate subito il bisogno di ricorrere alle origini da essi medesimi additate, perchè sentite che soltanto que' precetti che la storia conferma hanno ragione ed autorità. Ahimè! le *arti poetiche* sorte da concetti arbitrari e da pregiudizi cervellotici, quando non ebbero la sorte anche più umiliante di morire nella sterilità delle zitellone dimenticate, subirono tutte lo stesso destino di vedere fischiati su tutti i teatri della terra i loro rachitici figliuoli.

Tuttavia è naturale che dal suolo stesso della storia e dopo una successione sì lunga e costante di fatti drammatici sieno venuti rampollando e continuamente rifiorendo, come frutti naturali dell'esperienza e dell'osservazione, alcuni principii stabili, alcuni criterii uniformi, i quali senza avere la assolutezza rigida ed immobile delle leggi metafisiche, hanno però l'universalità mobile e perfettibile di tutte le leggi storiche e naturali.

Ora una cerna scrupolosa de' più universali e comuni principii, confermati dalla storia, sui quali non cade, nè può cadere dissenso, non dovrebbe parere superflua; essa servirà non foss'altro a vagliare dal buon grano tutta quella veccia di dogmi e di precetti che la pretendono a principii, e non sono che i gnomi della rettorica, e, peggio ancora, gli agguati macchiavellici della tirannide letteraria.

Aristotile dice: la drammatica è *poesia in azione*. Sarà un immagine e non una definizione, ma converrete che non si potrebbe con più epigrafico laconismo dire di più. Tuttavia volendo qualcosa di più esteso e di più analitico, non conosco miglior dichiarazione, poichè nemmeno questa è una definizione, di quella di Hegel. « La « poesia drammatica trae l'origine dal bisogno che noi abbiamo « di vedere le azioni e le relazioni della vita umana rappresen- « tate sotto i nostri occhi e per mezzo di personaggi che espri-

[1] *Geschichte des Dramas.* Lipsia, Weigel, 1869. Opera voluminosa, ma più narrativa che critica.

sti confini, preciso e rigoroso; ma tanto lontano da quella unità matematica che non fu osservata mai, e che sarebbe più irragionevole e fantastica di qualsiasi più scapigliata varietà.

L' epica narra e descrive; la lirica esprime i sentimenti e le passioni dell'uomo in tutte le fasi del loro svolgimento interiore: la drammatica rappresenta gli stessi sentimenti e le stesse passioni nella loro attuazione esteriore. Pel drammatico perciò la prima lingua è l' azone; come il primo indizio del suo ingegno antidrammatico sarà la sovrabbondanza delle parole sotto le quali affogherà le inerti figure de' suoi personaggi.

Hegel tuttavia vide nella riunione dell'oggettività dell'epica colla soggettività della Lirica, tutto il segreto della Drammatica.

Non si prenda questa sentenza troppo a rigore. La *sola riunione* dell' epica e della lirica non formerà mai la drammatica. Che all' origine dell' arte l'opera drammatica non sappia interamente disvilupparsi dalle fasce dell' epica e resti in parte congiunta e confusa con essa non si può negare. Il Sacountal, nell'antichissima letteratura indiana, tutto Eschilo nella drammatica greca, i drammi Shakespeariani del ciclo nazionale, il *Fausto* di Goethe, alcuni degli stessi drammi di Schiller, come il *Don Carlos*, il *Wallenstein* e il *Guglielmo Tell*, sono piuttosto poemi epici che drammi, e certamente il filosofo di Stoccarda aveva dinnanzi questi esempi quando ne parlava. Ma che la semplice riunione, od anche alleanza, di quei due genj basti a procreare il terzo, la storia dell' arte drammatica lo disdice. Il Tasso fu gran lirico ed epico insieme e finì, poveretto, nel *Torrismondo*. Il Manzoni ebbe insieme il genio lirico e narrativo in grado eminente, ma non riuscì a lasciar d'immortale ne'suoi Drammi che i cori.

Il vero è che quanto più l'arte drammatica progredisce e s'affina, tanto più tende a spogliarsi d'ogni reminiscenza epica e lirica e acquista vita e nomi proprj e indipendenti: quanto più la soggettività della parte drammatica si trasfonde e s'annega nell'oggettività del suo personaggio, tanto più emerge e ingigantisce l'azione che egli personifica, e il dramma tocca la perfezione. Coloro che credono chiudere la bocca a quest' argomentazione col vecchio ritornello che il poeta lascia in ogni sua opera il proprio stampo, disconor-

IL
TEATRO ITALIANO
NEL SECOLO XVIII

LEZIONI

DI

GIUSEPPE GUERZONI

PROFESSORE ORDINARIO DI LETTERATURA ITALIANA NELL'UNIVERSITÀ DI PADOVA

MILANO
FRATELLI TREVES, EDITORI
1876.

dalle più raffinate alle più grossolane, sono in grado, per forma, per casi e per necessità diverse, tributarie all'impero della dominante drammatica. E il suo primo suddito è l'uomo stesso. Insoddisfatta del vassallaggio indiretto che le arti le prestano, non contenta della lira, della tela, del marmo, del suono che l'uomo le ha già offerto, essa vuole che egli stesso si trasformi in sua maschera, e che tutto quello che vi è in lui di più bello, di più nobile e di più sacro, il suo volto, il suo sguardo, il suo gesto, la sua voce, le sue lacrime, i suoi sorrisi, tutta insomma l'anima sua, diventino la materia e lo strumento della sua fantasia. Gli è perciò che voi vedete ne' primordi dell'arte, quella dell'attore confinata tra i mestieri servili, e la legge stessa, consentanea al pubblico pregiudizio, in Grecia escluderne rigorosamente la donna, in Roma ammettervela soltanto come una delle forme tollerate della pubblica prostituzione.

Il cammino che ha fatto l'attore nella estimazione sociale è insieme uno de' tanti segni dei perfezionamenti della drammatica e dei progressi della civiltà. Roma, che ne' primordi dichiarava infami gl' istrioni ed i mimi e spogliavali d'ogni prerogativa civile, e vietava ai patrizi sposare attrici e ballerine, giunta al secolo di Cicerone e di Terenzio, faceva al tragico Esopo un patrimonio di 5,362,000 lire, ed a Roscio una rendita di L. 161,250 [1]. La Francia udì un giorno conversare insieme da pari a pari il più gran tragico e il più gran Capitano del secolo; così l'Italia fu orgogliosa di mandare a' suoi parlamenti Gustavo Modena; e non v'è oggimai società appena colta e civile che non si contrasti come un decoro e un ornamento delle sue sale le Rachel e i Lemaitre, le Ristori e i Salvini, i Rossi e i Bellotti-Bon.

Naturalmente tutte queste arti costrette al servizio d'una sola, di rado vivono in pace e cortesia tra di loro, cercano anzi d'invadersi e scavalcarsi a vicenda e riescono talvolta senza abbandonare la scena, nè perdere il loro nome d'arti teatrali, a conquistare la loro indipendenza e far casa da sè come la Coreografia ed il Melodramma moderno; tal'altra a soverchiare, pur colla maschera di soggette, l'arte regnante, come accade in quei drammi

[1] Lo tolgo dalla *Storia Romana* del Mommsen.

specialmente destinati al gusto de' pubblici grossolani e primitivi in cui le decorazioni, l'apparato, il lenocinio del ritmo, lo spettacolo delle vesti e la sorpresa de' meccanismi, tiranneggiano alla lor volta e soffocano la parola.

La parola però, è sempre la sovrana, e rivendica ben presto dalla giustizia del tempo i suoi inalienabili diritti. Perocchè tutte le altre arti che vi ho citate sono utili al dramma, solo la parola è necessaria: quelle sono gli accessori, i complementi, gli ornamenti anche se vuolsi del suo corpo, questa è il suo organo vitale, la sua sostanza incorruttibile. Ed è per questo che i capolavori della letteratura drammatica, dove quell'organismo è sano, e quella sostanza abbonda, vivono anche oltre il momento in cui furono materialmente tradotti sul teatro, e continuano a serbare la loro nativa virtù e la loro eterna giovinezza. Uno scoliasta Alessandrino, credo Ateneo, lasciò scritto che Eschilo dedicò la Trilogia Prometea « *Ai Tempi.* » Se ciò sia vero, non so: certo la dedica non avrebbe potuto essere più giusta e l'appello più ascoltato. I secoli serbano pel padre della tragedia e per tutta la legittima discendenza di genj usciti dal suo seno, un culto quasi idolatra che durerà finchè l'alata parola sappia esprimere l'eterno dramma degli innumerevoli Prometei che traversano la terra in cerca d'un ideale che fugge loro sempre davanti, in lotta con un destino che li attira e li schernisce continuamente.

Questi, o signori, sfrondati dal superfluo, paiono a me i principî sui quali possiamo pacificamente convenire senza tema che l'esperienza li smentisca o il tempo li cancelli. Se non che in questa, come in tutte le scienze umane, la difficoltà comincia al momento delle applicazioni. Qui le dubbiezze, qui i dissidi, qui i problemi, perchè qui l'azione necessaria e regolare delle leggi storiche e naturali, comincia ad essere contrastata dall'azione libera e arbitraria delle forze individuali. E basterebbe anche solo un cenno delle maggiori controversie, per mostrarci in quale spineto ci converrebbe inoltrarci, per esaminarle non che risolverle tutte. E prima d'ogni cosa il Dramma deve egli essere nazionale, o può essere cosmopolita? Ha egli l'obbligo di avere uno scopo morale, o gli può bastare, anche per l'educazione, il suo scopo artistico? La tragedia deve soltanto commuovere, od anche, come diceva Aristotile, purificare: la Com-

media deve ella soltanto ridere od anche castigare: deve quella essere esclusivamente eroica ed antica, o può trattare anche soggetti moderni e contemporanei; deve questa essere soltanto d'intreccio, o soltanto di carattere, o di tutti e due i generi: infine tragedia e commedia sono elleno due specie, di sangue e di ceppo così diverso che non vi possa essere tra loro come tra plebe e patrizi nel diritto quiritario connubio o parentado possibile, oppure possono anch' esse in nome dei diritti della natura e delle evoluzioni della storia confondere le loro stirpi e fecondarne una nuova nel Dramma?

A questi e a molti altri quesiti la risposta verrà per via, mano mano che il fatto ci richiami e l'esempio ci rischiari. Per ora mi preme mettere in sodo una legge superiore a tutte le altre, perchè è la legge stessa della terra: la discordia organica, la lotta necessaria, l'accordo finale della necessità storica e della libertà individuale, accordo a prima giunta inconcepibile e inconseguibile, a cui non riescono mai nè gli ingegni mediocri, nè gli animi deboli, in cui cadono spesso affranti e insanguinati anche i più eletti, ma in cui o prima o poi trionfano nei campi dell'arte, come in tutte le altre arene della pugna umana, i genii, gli eroi ed i santi.

Ma per dare salda base a questo principio, noi non abbiamo che una pietra angolare: la storia. L' opera vi parrà lunga, ma il risultato ne sarà più sicuro. Il vestibolo vi sembrerà troppo grande ma io vi pregherò in cortesia d'aspettare la casa. Non vi dolga però di risalire meco più rapidamente che sia possibile, un po' alto e un po' lontano. « L' istoria de' tempi più remoti, dice squisitamente Max Müller, apparentemente così estranea ai nostri moderni interessi, acquista non saprei quale grazia seducente, quando ci accorgiamo che ella ci racconta la storia della nostra propria razza, della nostra famiglia, e per dir meglio, di noi stessi » [1].

Il Teatro ha « una storia ideale eterna » per usar le parole stesse di Vico, come la storia dell' umanità. Il solo pensare che l'arte è l'espressione più certa e fedele della civiltà e il Teatro la forma più alta e più complessa dell'arte, dovrebbe rendere in

1 Max Müller, *Mithologie comparée*, p. 8.

sè stessa evidente questa verità. Tuttavia son troppo numerose e feconde le conseguenze di questo principio perchè non se ne debba dare una più ampia e analitica dimostrazione. La dottrina di Vico, o Signori, da quasi due secoli fu dichiarata, completata, precisata, non fu disdetta, nè sconfitta da alcuno. Il suo concetto delle « tre età delle nazioni, del loro corso e ricorso, dei loro comuni progressi verso l'unità della religione d'una Divinità provvedente, la quale è l'unità dello spirito che informa e dà vita a questo mondo di nazioni » non ha fatto che afforzarsi ed approfondarsi col tempo e ricevere la sanzione concorde di tutta la scienza moderna. Ora mi perdonerete certamente se in luogo di andare a cercare la teoria o la parola ne' libri di Herder, di Hegel, di Comte o di Buckle, la cerco direttamente nelle opere del loro padre comune. Tre età di nazioni, dice Vico, età degli Dei, degli eroi, degli uomini: quindi tre specie di natura, di costumi, di giurisprudenza, di giudizi, di stati civili, di linguaggi, di arti e di poesia; quindi altrettante specie di poesia drammatica che anche per lui è la massima fra tutte. Nell'età degli Dei, Hegel dirà *simbolica*, Comte dirà *teologica*, ma non cambia, quando l'uomo ancor fanciullo, nella consapevolezza della sua ignoranza e della sua debolezza, sente il bisogno di affidarsi come un pupillo alla tutela del potere arcano e terribile della divinità di cui sente in ogni fenomeno della natura, la presenza, e ogni cosa, governi, giudizi, leggi, costumi, linguaggio, sapienza, prende forma teocratica e religiosa, anche il dramma non è che la rappresentazione d'un rito, d'un mistero religioso, e come dice bene questa volta il Fornari, « non è che la festa della religione. » Cosa meditabile, o Signori. Il primo tempio fu il primo teatro, e quantunque divisi e rivali traverso i tempi, pure il teatro non rinunciò mai ad una certa pretesa di apostolato religioso e civile, come il tempio non rinunciò mai ai soccorsi dell'arte e alle attrattive abbaglianti delle pompe e degli spettacoli teatrali.

Nell'età eroica quando l'uomo ingrandito comincia ad avere la coscienza della sua dignità e della sua forza, spoglia gli Dei della sua fantasia de' simboli paurosi di cui egli stesso li ha drappeggiati, scopre in essi una parte d'umanità e in sè stesso una parte di divinità, si presume investito del loro potere, esercita in loro

nome l'autorità, chiama divina anche la forza, inizia le imprese eroiche, divide in due la società, caccia i deboli e i vinti nel fondo, pianta, sulla servitù delle moltitudini, le schiatte aristocratiche, i governi guerrieri, i giudizi delle armi; in quest'età, dico, comincia anche la letteratura eroica, che esalta le leggende e le imprese degli eroi con una lirica ed un'epica in gran parte cantata e rappresentata, e che contiene perciò in se stessa gli abbozzi d'una prima drammatica.

La terza età, soggiunge Vico, è « della natura umana intelligente. » L'uomo già adulto, armato della sua ragione affilata dall'esperienza, affronta più risoluto il problema del mistero divino, scopre nel supposto miracolo il fenomeno, vede nel capriccio di un Dio posto fuori della natura, la legge irrevocabile della natura stessa a tutti ugualmente benefica od avversa, che si può combattere o domare o rendersi alleata, cessa quindi dal credersi condannato ad una perpetua impotenza e servitù: strappa il privilegio di rappresentar Dio, di fare la legge, di amministrare la giustizia alle caste, e ne investe l'umanità intera: intima guerra a'governi Sacerdotali e Cesarei: fonda i governi liberi e democratici: mitiga i costumi, affina i linguaggi, purifica le arti, spiritualizza le religioni stesse: inaugura il regno dell'amore, della verità e della giustizia. E di questa età necessariamente esuberante di vita, e più d'ogni altra ricca d'idee e di contrasti, popolata di persone e d'intrecci, che non ha più per protagonista il mito religioso o il semidio eroico e cavalleresco, ma l'uomo intero, è specchio fedele il Dramma.

Il Dramma stesso però ha periodi e forme, e varietà e contrasti innumerevoli come l'epoca da cui emana. Nasce con forme rigidamente separate e apparentemente inconciliabili e finisce incorporato in una medesima forma. Comincia tragedia sublime, consacrata al passato, eroico e leggendario, disdegna e respinge la commedia popolare circoscritta al presente volgare e plebeo, e finisce nel Dramma di tutti i tempi e di tutti gli uomini. Sotto il perenne influsso della civiltà la scena si amplia, i personaggi si moltiplicano, le favole si complicano, le forme drammatiche si svolgono, i generi si confondono, la commedia si sposa alla tragedia, la plebe è ammessa all'onor della scena non

meno del semidio, la vita domestica non meno della pubblica, l'amor della donna non meno dell'amor della patria; il teatro intero si risente delle contraddizioni, delle discussioni dell'età ragionatrice e matura, e la commedia dopo essere vissuta lungo tempo pari pari alla tragedia, la invade, la penetra, la trasforma, mescola insieme com' è mescolato nell'anima dell'uomo, il piacere, il dolore, Eraclito e Democrito, e fonda la Tragicomedia antica ed il Dramma moderno. Superfluo il dire che come la storia umana procede traverso gruppi di secoli, per incubazioni e trasformazioni lentissime, così la storia del teatro e dell'arte. Quello anzi da cui dovete guardarvi, è dalla teoria delle eruzioni e rivoluzioni immediate. La creazione in sette giorni non è più immaginaria nella natura che in arte! Nulla di più bugiardo di quella storia dell'arte che fa dal carro di Tespi saltar fuori la tragedia Eschilea, e dal mimo Siciliano la commedia Aristofanesca. Però ammesse come inevitabili tutte le infinite difformità e gradazioni e contraddizioni dei tempi, dei luoghi, dei costumi, accettate subito e in tutto il loro rigore tutte le conseguenze della lotta fatale, delle forze singolari contro la necessità storica, abbracciato il Dramma nell'insieme de' suoi fatti permanenti e delle sue manifestazioni generali, voi non riuscirete ad alterare la storia ideale che vi ho tracciata di una sola linea. Fra le stufe delle serre cresce, è vero, sotto ogni clima qualche albero esotico, ma soltanto le piante ed i fiori germogliati dalle naturali proprietà del suolo, al vivo calore del sole, al libero aere del cielo, compongono la flora stabile delle regioni, che si rinnova e olezza di vita perpetua.

Il più alto e completo tipo di questa storia, è il teatro Greco. Troppo naturale che la schiatta stessa che fu per felice intreccio di migrazioni, di eredità e di connubii la madre spirituale de' popoli e la dispensatrice a tutte le genti europee d'ogni arte e d'ogni coltura, riproduca per ogni età della sua storia i modelli di quell'arte che essa creò davvero e portò alla massima sua eccellenza. Fino a pochi anni fa la più alta e generica divisione che si sapesse fare del teatro, era quella che si applicava a tutta l'arte: arte classica, arte romantica: mondo pagano, mondo cristiano: teatro greco, teatro germanico. Il Cristianesimo sta in mezzo alla storia come un

grande Oceano che divide i due continenti, antico e moderno. Di là dall'oceano, dicevasi, tutta la materia, di qua tutto lo spirito: di là l'anarchia del politeismo, la cecità del fato, l'impero della forza, la legge sorgente della morale, la città dominante sulla casa, gli uomini disuguali, la donna schiava, l'amore circoscritto al piacere del senso, il bello interpretato come l'espressione della formosità corporea, l'ideale immedesimato al sensibile, e consi e-rato come dice lo Schlegel: « nella felice proporzione delle facoltà e nel loro armonico accordo »: l'arte perciò più plastica che pittorica: il Dramma confinato nei tipi scultorii di cui Sofocle più d'ogni altro porse l'esemplare.

Di qua invece l'unità del monoteismo, l'occhio vigile e amoroso della Provvidenza, una morale fondata sul sacrificio, sulla carità, sul dovere, l'amore spiritualizzato, la donna elevata, l'uomo uguagliato, la natura combattuta, il senso umiliato, il bello inteso come la immagine tormentata d'un ideale posto al di là della terra e che porta in tutte le sue opere, la varietà, la disunione e la lotta di tutti gli elementi della vita terrena; il Dramma perciò libero, complesso, ex-lege, disordinato come ne ha scoperto per primo il segreto, il genio di Shakespeare. È la teoria di Hegel, è il metodo con cui Guglielmo Schlegel considera la storia della letteratura drammatica: è in fondo il criterio con cui è classificata tutta l'arte. E non nego che siffatto criterio non abbia il suo fondamento storico e razionale, anzi pongo in sodo immediatamente che senza quella capitale distinzione e classificazione, non è più possibile intendere nè l'arte antica, nè l'arte moderna. Ma quel metodo ci guida a discernere le differenze e le analogie di contenuto e di forma d'una civiltà rispetto dell'altra, del mondo pagano al paragone del mondo cristiano, ma non ci conduce fino all'ultimo fondo de' due mondi, a scrutarne l'originaria somiglianza e l'organica unità. Quel criterio abbraccia bensì due grandissimi momenti dell'umanità e dell'arte, ma non abbraccia nè tutta l'umanità, nè tutta l'arte. Esso è pur sempre un criterio limitato e relativo che ci dà la storia del Dramma, in due diverse civiltà, ma non ce ne dà la storia ideale e permanente.

Per scoprire questa storia, conviene, non dirò mutare il metodo che deve essere sempre sperimentale, ma approfondirlo e preci-

sarlo; non dirò contraddire a quel criterio, ma ricongiungerlo ad un altro più alto e generale. In altre parole, invece d'andar solo in cerca dell'uomo classico o dell'uomo romantico, Hegel direbbe dell'uomo greco, o dell'uomo tedesco, bisogna prima andar in cerca, tanto nel mondo classico, che nel mondo romantico, dell'uomo. È uno scandaglio più profondo, ma più diretto e più preciso, e man mano che sentiremo il nostro scandaglio discendere, scopriremo anche che molte tra quelle che abbiamo credute differenze essenziali, non sono che accidentali; che tanti fenomeni presunti esclusivi ad una civiltà, sono di tutte; che molte decantate novità dell'arte romantica, non sono che anticaglie classiche: che molti idoli pretesi inviolabili del tempio classico, non sono che un'invenzione del feticismo dei servi e degli imitatori, e che, per dir tutto in una parola, ci fu un romanticismo nel Dramma della vita greca, come c'è un classicismo nel Dramma della vita moderna, poichè nell'uno o nell'altro, come in ogni altra vita storica a venire, ci furono e saranno confusi o alternati in guerra aperta o latente, equilibrato o soverchiante, il bisogno d'imitazione, e lo spirito d'indipendenza, la pace della fede e le inquietudini del dubbio, le violenze delle autorità e le pretese della ragione, il regno della parola e quello delle opere, l'epoca degli eroi e quella dei retori, l'ignoranza casta e ubbidiente dell'infanzia e la scienza audace e investigatrice dell'età adulta, la vita circoscritta, disciplinata e beata d'una casta, d'un ordine, d'un convento, e la vita libera, affaticata, dolorosa delle moltitudini illuminate, agitate dall'uragano dei desideri e delle passioni.

Nell'alba della vita greca, in quella primissima età simbolica, e come la disse Max Müller, « creatrice di miti » anteriore alle leggende delle stirpi eroiche, anteriore persino al cataclisma diluviale in cui Zeus indispettito punisce i figli del ribelle Prometeo, come Jehova punisce la discendenza d'Adamo disubbidiente, quando l'uomo vive in una beata comunanza cogli Dei della sua fantasia, ond'ha popolato tutti i recessi dell'Ellade, che partecipano della sua vita innocente e pastorale, benedicono le sue messi, amano e fecondano le sue donne; età a cui la Cronologia esodiaca riporta l'idillio dell'età dell'oro, l'arte non è altro che l'atto stesso della fantasia e del sentimento

religioso che crea e adora il Dio; e il Dramma non è che la rappresentazione delle nozze del divino coll' umano, nell' istante supremo del loro delirio. In altre parole, il Dramma non è che l'orgia del sentimento religioso. I grandi misteri Dionisiaci da cui si vuole cavare il germe della tragedia, al pari delle piccole Dionisiache campestri da cui si vuol far discendere la Commedia, altro non erano che lo spettacolo delle sofferenze e del trionfo del Dio della natura, accompagnate da un coro ditirambico cantato e saltato da uomini e da donne ignude, inebbriate dallo spirito e, probabilmente, dal liquore del Dio.

Ora poichè ogni angolo, ogni recesso di terra greca, aveva il suo Dio, come i nostri villaggi hanno il loro santo, e ognuno di essi aveva la sua festa, come ogni santo la sua sagra, così è giusta l'espressione che Ottofredo Müller tolse da Clemente Alessandrino, che « in quell' età la Grecia non presentava che un mitico Dramma. »

Ma la leggenda, senza chiudersi, si converte e s'allarga. L'uomo dell' età dell' oro per continuare i *Giorni* di Esiodo, è diventato l'uomo dell'età del rame e del bronzo; egli teme e onora sempre l'arcano della natura, ma già comincia a scrutarla, a distinguerne le forze, a combattere coll' arte le nocive, a secondare le utili, a collocare più alto, in un grado intermediario tra Dio e l' uomo, l'eroe che in quelle lotte seppe inventare le arti utili, resistere a qualche Dio maligno, vincere i mostri della natura, proteggere i deboli e gl' innocenti, strappare a Giove stesso una scintilla del suo fulmine. Così nascono gli Orfei, i Prometei, i Tesei, gli Ercoli, i Persei, i Giasoni, ceppi a lor volta di altre dinastie d'eroi, partecipi essi pure dell' avito sangue celeste, sebbene, traverso il lungo ordine di magnanimi lombi abbia perduto esso pure il fiore della sua divina purezza. Ed è da questa seconda prosapia d' eroi, che escono i fondatori e i vincitori delle città, i principi cari agli Dei, i re tragici e fatali, gli Agidi, gli Atridi, i Pelopidi, i Laertidi, i Pelidi, i conquistatori di Tebe e di Troja, e di ramo in ramo tutta l' aristocrazia dominatrice della Grecia storica.

Siamo dunque nel cuore dell' età eroica, in quella età, come dimostra il Grote, priva anch' essa di cronologia, in cui il favo-

loso e lo storico, l'umano e il divino, si frammischiano e si compenetrano talmente che è impossibile sceverarli e di cui sono espressione e testimonio prima gli agoni degli aedi e gli scolj de' poeti che cantano nelle solennità e alle mense le gesta degli eroi, e finalmente i rapsodi Omeridi che narrano la più grande impresa nazionale dell'Ellade confederata: la guerra di Troja. Se Omero sia esistito e quando, non è da me, nè da questa cattedra il ricercare: certo è che l'Iliade non fu scritta mai o tampoco cantata nel metro uniforme, colla unità epica, che in seguito le fu data dai restauratori Alessandrini, e che tutt'ora conserva. La critica filologica moderna ha chiarito che la sua forma era polimetra colle stesse spezzature di strofe e di antistrofe, che ebbe appresso la tragedia, e in tale forma mista, era più recitata che cantata dai rapsodi che andavano di città in città a narrare gli episodi della epopea nazionale. Ora se si tenga conto di questa circostanza, e si rammenti quel che Platone stesso pensava, che nell'Iliade abbonda tanto l'elemento drammatico, sarebbe forse tanto arrischiato il dire che i Drammi di quell'età eroica, erano appunto le recite di quelle confraternite di rapsodi vagabondi, che accompagnavano colla voce e col gesto i versi dell'ignoto Omero, di cui erano in certa guisa gli attori? Certo il Dramma continua ad essere esclusivamente mitologico e a preferenza rappresentato nei riti e nelle feste religiose ai quali si confonde, ma nulla vieta di credere che in quelle medesime solennità si rappresentassero soggetti non puramente divini, ma eroici, siccome Ottofredo Müller afferma sia stato fatto, molti secoli prima di Tespi, alla corte di Sicione e in altre città della Doride [1].

Questo ho voluto dire perchè non so capacitarmi come tante imprese d'eroi potessero essere ripetute per tutta l'Ellade senza che almeno nelle grandi città o nei solenni avvenimenti, alcuno non tentasse di dar loro comunque una forma scenica, simile in tutto o in parte alla rappresentazione dei misteri Eleusini, ormai vecchia di qualche secolo. Fra i rapsodi Omeridi e il carro di Tespi, fra l'epica e la drammatica, si stende una lacuna troppo grande, che

[1] Vedi la sua *Istoria della letteratura Greca*. Cap. XXI, pag. 28 nella traduzione edita dal Lemonnier.

sarebbe opera degna dell'erudizione ellenica il colmare, che a parer mio fu in parte colmata, da quella specie di lirica drammatica, di cui risuonarono per anni incalcolabili i templi, i palazzi, i banchetti, le *agore*, le *demie* della Grecia eroica.

Ma usciamo dalle nebbie circonfuse dell'età leggendaria e ascendiamo il luminoso monte della storia. La Grecia ha già toccato il mezzo della sua età umana. Essa non è ancora turbata da alcun dubbio sulla purità delle sue origini divine, sulla realtà de' suoi miti, sulle personalità circostanziate de' suoi numi, di cui Omero ed Esiodo le conservarono la tradizione, ma pure comincia ad esaminare ed interpretare la sua mitologia con Pindaro, a cercare con Erodoto origini più storiche, a investigare dietro Talete, Senofane, Pitagora, le leggi del *Cosmos*, a rompere coi giambi d'Archiloco le formole rituali del suo vecchio linguaggio, e spogliarlo del suo velame metaforico, ed a creare la prosa. Le città si danno stabili leggi, trapassano dai governi personali ed arbitrarii degli eroi e de' guerrieri, traverso tutte le fasi delle forme oligarchiche, all'ultima forma della libertà: il governo democratico; finalmente la necessità di respingere insieme l'invasione barbarica, le confedera e le affratella nei pericoli e nella gloria d'una patria comune. È il gran secolo di Maratona, di Salamina, delle Termopili, di Milziade, di Temistocle, di Leonida, di Pindaro e di Simonide, di Teognide, degli eroi storici e reali, della floridezza piena, della giovinezza fecondatrice della potenza ellenica. Ma, ecco appena uscite vittoriose dalla lotta contro l'Asia, cominciar tosto tra le città greche la gara dell'egemonia; gara in sulle prime di scienza, d'arte, di giuochi, di lusso, di bellezza, che sarà tra non molto di dominii e d'armi. Ma nella pacifica battaglia delle Grazie e delle Muse, a chi mai poteva restare la vittoria, se non a colei che fu donata del sito più felice, che parlava l'idioma più armonioso, che era nata dal seno stesso di Pallade, donde toglie il nome: Atene? Ed in Atene principalmente ragion voleva che sorgesse la maggiore di tutte le arti. Cresciuto nella patria classica dell'epopea nazionale, ricco, colto, immaginoso, maturo a tutte le arti, circondato di statue, di portici, di palagi, beato di cielo e di donne, avido di piaceri, passionato di spettacoli, è ben naturale che il popolo ateniese finisse col prediligere

quelli che meglio si confacevano al suo gusto squisito e raffinato, alla sua educazione molle e aristocratica, infine a quel misto di sensualità artistica e di idealità sentimentale che forma, non solo il fondo del popolo attico, ma di tutti i popoli giunti all'apogeo della ricchezza e della civiltà.

Quando Eschilo tornò ferito da Salamina, trovò già il terreno preparato, ma non tanto dai falliti tentativi di Frinico o dagli apparecchi perfezionati di Cherilo, quanto nell'indole stessa del popolo ateniese da cui egli pure usciva. Tuttavia come ogni inventore estrae bensì il germe della sua scoperta dalle nozioni confusamente latenti nello spirito del suo tempo, ma nel comporle insieme e fecondarle, oltrepassa il bisogno e anticipa il lavoro diviso de' suoi contemporanei, e dà vita ad un opera originale e universale che è insieme di tutti e di nessun tempo, di tutti e nessun luogo, così Eschilo nella creazione della tragedia. Fino dai banchi della scuola abbiamo sentito chiamar Eschilo, il padre della tragedia classica, e il precursore di Sofocle e di Euripide, i quali non furono che i suoi continuatori e perfezionatori. Nulla di men vero. Eschilo è certamente un trisavo della tragedia, ma un trisavo a dir così mitico e semidivino, in cui la tragedia è abbozzata senza che nessuna forma sia svolta e compita interamente. Victor Hugo lo chiamò « Shakespeare l'antico » e disse bene. Eschilo e Shakespeare sono fratelli: nessuna età li può pretendere: nessuna scuola li può dire esclusivamente suoi. Essi appartengono all'arte ideale: Titani solitarii del Dramma, comunicano agli uomini la scintilla animatrice d'un arte novella, e passano fraintesi o disprezzati dai loro contemporanei.

Eschilo è già la tragedia, perchè ne ha tutti gli elementi organici: il dialogo, l'azione, i personaggi, la catastrofe; ma è ancora la tragedia selvaggia, non ancora disavvezza dalle libere espansioni della lirica e dalle vaste dimensioni dell'epopea, e che può crescere Sofoclea o Euripidea, Shakespeariana o Alfierana, classica o romantica, rigorosamente tragica o liberamente drammatica, e contenere in sè il seme di tutti i generi, di tutte le specie, di tutte le definizioni e di tutte le classificazioni senza essere il tipo completo o il canone assoluto d'alcuna. Per questo, non ostante le corone ottenute per i perfezionamenti da lui apportati alla drammatica,

fu ben presto abbandonato e ripudiato per un altro tragico che si confaceva di più al gusto corretto e al genio armonico del popolo di Minerva. Ma non per questo solo fu ripudiato. Ben altra e profonda fu la cagione della vittoria decretata, lui vivo ancora, a Sofocle. I critici d'Eschilo avendo osservato che egli tolse per soggetto un mondo mitico più remoto portando sulla scena gli Dei e i semidei delle stirpi più antiche e più pure, conclusero che egli abbia espresso più fedelmente d'ogni altro il genio mitologico della Grecia, e sia stato il poeta per eccellenza del di lei sentimento religioso. È questa l'opinione di Ottofredo Müller, dei due Schlegel, e confermata da ultimo dalla somma autorità di Giorgio Grote. Solo il vecchio Hermann contraddice in molti passi a quest' opinione, ed io amo stare con lui. Per me infatti è vero che il mondo drammatico d'Eschilo, per usar parole da lui stesso tradotte [1] « è popolato dalle razze immediate degli Dei, in più diretto contatto con Zeus, e nelle quali il sangue divino non ebbe tempo di degenerare » ma in quel mondo non è il Dio che rappresenta la ragione e la giustizia, che commuove, esalta o trionfa, ma l'eroe e il semidio. Nessuno, si dice, riuscì meglio di lui a circondare d'etere più olimpico le ombre de' suoi Iddii; è vero: ma per quanto l'astrazione potesse parere pura, e il linguaggio celestiale, e l'atteggiamento solenne, era pur sempre un Dio rappresentato colle inevitabili imperfezioni dell'arte umana, tradotto sulla scena da un istrione calzato di coturno e coperto di maschera e avvolto insomma di troppo grossolana materia per poter serbare agli occhi di una moltitudine credente il senso della sua divina essenza. Quanto più Eschilo mostrava di possedere il segreto dell'antromoporfismo greco, tanto più doveva parer colpevole di sacrilegio verso gli inviolabili misteri della religione nazionale. D'altro lato il Titano o l'Eroe, posto in contatto diretto col Dio, ammesso a dir le sue ragioni, tollerato persino quando impreca, s' innalza e si divinizza tanto più, quanto più il suo nemico onnipotente s' abbassa e si umanizza. Certo nel *Prometeo*, le figure della *Forza del Destino*, di *Vulcano*, di *Mercurio*, conservano la loro siderea natura; ma quando Prometeo dopo avere per

[1] Vedile in Grote. T. 1, pag. 12.

lunga pezza disputato e garrito con loro, può finalmente dire al-l' inviato di Giove: « A dirti breve io tutti abborro i Numi che per ben ricevuto iniquamente mi rendon male » [1], voi sentite quanto la religiosa scrupolosità degli spettatori ateniesi, dovesse restare commossa e scandolezzata.

Però il sospetto più tardi espresso da Platone stesso, che Eschilo interpretasse con incredula irriverenza le verità della fede nazionale, era incessante, fino a che, come vi è noto, avendo osato nelle *Eumenidi*, tradur sulla scena Minerva ed Apollo, ed alzar il velo della mistica Eleusi, fu coperto di contumelie in teatro, e costretto a cercar pane nell'esiglio.

La sua sconfitta, decise la vittoria del suo competitore, Sofocle. Quella non interrotta armonia tra il mondo interiore dello spirito, e l'esteriore della materia, alimentato e sostenuto da una fede indulgente e benigna che deificava la bellezza e santificava la voluttà, e assoggettando la libertà umana ad un fato irrevocabile, scemava i desideri della lotta e la responsabilità delle azioni, quella pace beata, quella serenità olimpica, che artisticamente si traduceva nella soavità un po' fredda delle tinte, nella finitezza un po' ricercata dell'esecuzione, nella plasticità un po' convenzionale delle forme, che è il carattere dell' arte classica in generale, era pure il genio dell' arte attica al tempo di Pericle in particolare e Sofocle lo personificò nelle sue tragedie. Il tipo ancora sì recente della tragedia Eschilea, non è più che una pallida reminiscenza. Pio, credente, moderato, alieno dagli isolamenti temerarii e dalle novità perigliose, amante di popolarità, Sofocle non avrebbe osato trascinare sotto la maschera d' una tragedia, le divinità sacre al culto della sua patria: molto meno di esporre il loro dissenso coi mortali usciti dal loro seno. Oppostamente ad Eschilo egli non si permette di salire fino alle prime stirpi degli Dei, e nemmeno alle seconde de' semidei, ma s' arresta ad una progenie d'eroi più bassa e più recente.

Il Dio è certamente sempre presente; lo si sente aleggiare per l'aria, lo si riconosce nelle parole, nelle azioni, nello svolgimento,

1 Per tutte le citazioni dei tre tragici Greci adopero la traduzione di Felice Bellotti.

nella catastrofe del dramma; ma non lo si vede mai, e il suo mistero aggiunge maestà alla sua terribilità; i suoi eroi invece tanto più lontani dalla divinità, quanto più prossimi all'uomo, hanno anche e le confessano tutta la debolezza e l'impotenza dell'uomo. Però il dramma della lotta è surrogato dalla tragedia della rassegnazione; la Trilogia di *Prometeo* dalla Trilogia d'*Edipo*. Nessuno degli eroi Sofoclei resiste al suo destino o combatte col nume nemico. Il solo rimprovero che si permetta Edipo contro il Dio unico responsabile de' suoi delitti e delle sue sciagure è un ricordo; ma come osserva acutamente il Nisard non è un accusa:

> Apollo, amici,
> Apollo, egli è di queste
> Mie vicende funeste,
> D'ogni mio danno
> Autor, d'ogni mio duolo.

Filottete resiste alle insidie d'Ulisse e alle preghiere di Neottolemo, ma quando l'ombra d' Ercole, l' unico semidio che Sofocle tragga sulla scena, avvolto però in una sacra nube, sorge ad avvertirlo del volere degli Dei, tutte le sue forze l'abbandonano e si prepara rassegnato a lasciare la sua isola solitaria ed a prestare alla Grecia l'armi d'Alcide. Così l'*Elettra* e l'*Ajace*, che sono pure tra gli eroi meno passivi della tragedia sofoclea, esprimono questo sentimento della onnipotenza del fato portata fino alla rinuncia assoluta d'ogni lotta ed alla disperazione anticipata d'ogni riuscita, che era certamente l' interpretazione più ortodossa del sentimento greco, ma che dava appunto all'uomo sofocleo quella uniformità e monotonia di tipo, vorrei quasi dire sacerdotale, che si accosta bensì all' impassibile unità del tipo divino, ma che lascia pur tanto desiderare la varietà viva e vera dello stampo umano al quale tutti apparteniamo. Senza dire dei perfezionamenti tecnici, le sue linee sono più corrette, i suoi contorni più rilevati, l'azione delle sue favole, non interrotta dalla lotta, è più rapida e più seguace; il suo discorso alleggerito dal peso del dubbio, e dagli impacci della discussione, è più sobrio e più castigato; spira sulla fronte de' suoi eroi quella placidità religiosa,

quella idealità mistica, che è il suggello dell'arte classica, che noi vediamo riprodotta a colori divini, nei santi e nelle madonne della Rinascenza, ma che sono appunto come quei santi e quelle madonne un po' uniformi e convenzionali, ed a cui manca un suggello anche più divino: il suggello della libertà e del dolore.

Ma la Grecia era corsa, anzi la civiltà non aveva mai così precipitosamente divorato la sua via. Erano bastati 50 anni perchè all'ombra di quella civiltà democratica, fra le mura di quella città, orgogliosa del suo nome d'ospitale, e che già lusingavasi di divenire la conquistatrice della Grecia, come ne era stata l'educatrice, venissero a trovar asilo le novità più temerarie, maturassero insieme i più opposti elementi della civiltà e della corruzione. Le are degli antichi Dei non erano ancora abbandonate, ma vi soffiava d'intorno un vento freddo di dubbio e d'esame che ne sfatava il mistero: Anassagora e Zenone avevano tentato edificare una cosmogonia metafisica e fisica indipendente dalla cosmogonia mitologica; Socrate, loro discepolo, aveva invitato l'uomo a conoscere se stesso, ed a cercare nella coscienza i primi precetti della morale e le prime voci della divinità. Il concetto della vita andava mutandosi; le sanzioni dell'antica fede, non bastavano; se ne cercavano delle altre nella ragione, e naturalmente, o non si trovavano o se ne trovavano troppe. L'epopea e le leggende nazionali, erano sempre le arche sante e i testi irrefragabili dei soggetti artistici: ma si cominciava a leggerli con occhio diverso, ed a scoprire in essi qualcosa di più o di meno d'un epifania di eroi mitici, o di tipi semidivini, ma la storia stessa del l'uomo. L'arte non poteva più restare imprigionata nelle linee sacramentali del *Canone* ma cercava nelle varietà delle forme la varietà della vita. La scultura si perfezionava, la vera pittura nasceva, e Polignoto e Zeusi, già venivano a contrastare con Fidia e Prassitele. La sola bellezza corporea non bastava più a figurare da sà solo l'ideale, ma si voleva dentro la statua, il pensiero; dentro la donna l'anima. Persino l'eteria doveva essere colta e spirituale. Aspasia detronizzava Frine, e l'eroe stesso non era più il cittadino casto, austero, casalingo, un po' rozzo de' tempi di Milziade, ma l'eroe elegante, istrutto, femmineo, prode in guerra, effeminato in pace, di cui era modello Alcibiade.

La pace delle coscienze era turbata: la mirabile unità dello spirito greco era spezzata. Le opinioni si intrecciavano, le scuole si formavano, le parti si dividevano, uscivano dai portici, dai licei, dalle accademie, entravano nelle case, correvano le piazze, penetravano finalmente in Teatro.

Il rappresentante di questo periodo del teatro greco fu Euripide. Era un giovane di 25 anni, scolaro di Anassagora, amico di Socrate, sospetto anche di bazzicare un po' coi sofisti, e in voce più di filosofo che di poeta. Quando esordì era appena morto Eschilo, e Sofocle teneva indisputato il campo. Egli s'avventurò, non è ben noto con quale dramma, ma certamente con qualche cosa di nuovo e d' insolito, perchè i giovani si misero tosto con lui, e i vecchi contro. Allora si vide il teatro diviso tra Sofocle ed Euripide, come cinquant'anni fa noi vedemmo i Victor Hughiani e i Ponsardiani dividersi la scena francese! I giovani naturalmente trovavano che erano pregi quelli che i vecchi chiamavano difetti. — Euripide, dicevano i Sofoclei, fa gli uomini come sono; Sofocle come dovrebbero essere. — E appunto deve essere così — rispondevano gli Euripidei. — Egli espone ad un sacrilego esame la volontà del fato e la onnipotenza degli Dei; dà troppa parte alla volontà, alla libertà, alla ragione umana. — Meglio! — replicavano i suoi partigiani. — Euripide, continuavano gli oppositori, s'indugia troppo nell'analisi delle passioni, sottilizza troppo sui motivi delle azioni: quindi troppi ragionamenti, troppi discorsi, lenta l'azione e scarso l'interesse. — Ma gli Euripidei a lor volta: — Sta qui il suo merito: Euripide è un psicologo: non si ferma all'uomo esteriore, cerca l'interiore e scende fino nei più intimi penetrali del suo spirito per isvelarlo. Egli fa degli uomini non delle statue; è meno corretto nei contorni, ma più profondo nell'espressione. Inoltre se Euripide ha messo dei discorsi più lunghi in bocca a' suoi attori, ha però tolto al coro l'ufficio di personaggio e ne ha fatto un semplice intermezzo lirico, che poteva essere tolto o lasciato a piacimento. — Ma, persistevano, Euripide svolge tele troppo vaste, intrecci troppo complicati, quindi la necessità del *Prologo* che spiega l'Antefatto e la necessità del *Deus ex machina* che produce la catastrofe. — E sia, potevano ribattere gli Euripidei: il prologo forse giovava, certo non danneggiava all'azione; e il Dio

dalla macchina altro non era che il fato stesso greco, rappresentato meccanicamente, colla differenza capitalissima che Sofocle lo richiama ad ogni istante sulle labbra e lo mostra ad ogni passo nelle azioni de' suoi personaggi, mentre Euripide non lo evoca che alla fine e lascia per tutta la scena svolgersi liberamente le azioni delle sue persone. — Ma Euripide mescolò il parlar scelto e nobile, grazioso, direbbe Aristofane, conveniente alla tragica poesia, al volgare comico e al *pathos* comune delle plebi. — Naturale: se doveva esprimere il vero e far parlare uomini, non semidei, ne doveva adoperare il linguaggio. — Infine, cosa orribile, Euripide dà più importanza alla donna che all'uomo, porta sulla scena l'amore, lo profana colla vista d'uomini malvagi e deformi, e come ciò non bastasse, ha persino l'ardire di mostrare, come nell'*Alceste,* un Dio briaco e di confondere insieme la satira e la tragedia, creando un essere anfibio che non è più riconoscibile da alcuno, — ma che è — conchiudevano gli Euripidei, — che è la Tragicomedia.

Ora fate la sintesi, stillate, cercate l'intimo senso di questi pregi e questi difetti, di queste accuse e di queste apologie, e che cosa avete? avete gli stessi identici pregi e difetti, le stesse identiche accuse e apologie con cui fu atterrata e incielata, assalita e difesa tutta l'arte romantica. Quella ribellione persino ostentata a tutte le regole e a tutte le tradizione; quella sprezzatura della forma, quella smania di contrasti e d'antitesi, quella efflorescenza ridondante d'immagini; quella ricerca dell'uomo interiore preferito alla rappresentazione dell'esteriore; quella predilezione della regione delle tempeste al regno delle calme: quella ospitalità generosa e democratica accordata a tutti i caratteri, a tutte le passioni, a tutte le miserie, a tutte le classi, a tutte le nazioni: quella specie di cosmopolitismo antinazionale: quella pretesa di filosofia, quel voto superbo ma forte di far dell'arte l'immagine fedele della vita, infine quella rivoluzione artistica che fu detta romanticismo e fu creduta una pianta indigena ed esclusiva del Cristianesimo, gettò radici dunque, anche con altro nome, nel secolo più fecondo della civiltà pagana, ed Euripide ne è uno dei più solenni esemplari.

Nè questo romanticismo d'Euripide è una scoperta mia, e

forse in certo senso non è neanche una scoperta moderna, poichè molte parole d'Aristotele e di Quintiliano [1] nascondono lo stesso pensiero. Certo però la critica moderna le diede una precisione ed un nome. Lessing, Schlegel, Müller, Grote, Mommsen, Bernhardy, Klein, lo notarono insieme. Solamente gli uni chiamarono decadenza quello che gli altri chiamarono progresso. Io sono con Lessing. Egli dice « quando Aristotele chiamò Euripide il più tragico dei tragici, non volle alludere alle catastrofi più terribili che la musa Euripidea ha saputo affrontare, ma parlare dell'arte colla quale seppe rappresentare l'uomo in tutto quello stadio di passioni, in tutte quelle peripezie del dolore che rendono inevitabile, naturale, la catastrofe. Là dove i censori, aggiunge Lessing nella *Hamburger's Dramaturgie*, credono trovare l'arte drammatica nella sua cuna, io la vedo nel punto massimo di perfezione, e nel suo insieme tanto regolare, quanto mai essi medesimi potrebbero desiderarlo. Che se Euripide sembra mancare di regolarità, gli è perchè egli volle aggiungere alle sue opere una bellezza di cui essi non ebbero nemmeno l'idea. »

Ma la evoluzione classico-romantica del Teatro Greco, si vede anche più spiccata nella Commedia. Essa ha gli stessi svolgimenti della tragedia. Comincia anch'essa nell'età mitica festa religiosa, coro bacchico, processione fallica di contadini avvinazzati che celebrano, nelle loro forme campestri e grossolane, gli stessi misteri di Dionisio, che la tragedia festeggiava in forme più solenni. Poi trova nei poemetti comici di Omero, nei giambi mordaci di Archiloco, nella favola o nell'apologo d'Esopo, i germi d'una satira meno inurbana e di soggetti più civili: indi si costruisce all'ombra delle piante, sotto le mobile tende de' mimi Siciliani, famosi tra tutti, la prima scena, come la tragedia si costruiva col carro di Tespi il primo palco, fino a che diventa commedia col dorico

[1] Aristotele chiamava Euripide il più tragico dei tragici. Quintilliano lo preferisce a Sofocle, « namque is et in sermone, quod reprehendunt, quibus gravitas, et cothurnus, et sonus Sophoclis videtur esse sublimior, magis accedit oratorio generi et sententiis densus et in his quæ a sapientibus tradita sunt, pene ipsis par, et in dicendo, ac respondendo, et quilibet eorum qui fuerunt in foro diserti, com parandus. In affectibus vere cum omnibus mirus, tum in his qui miseratione constant, facile præcipuus. » M. FAB. QUINT. *Istit. Orat.* Lib X, pag. 161.

Epicarmo, il quale molto prima che gli jonici Cratino od Eupoli la dessero ad Atene, la dà a Siracusa e alla Sicilia.

Epicarmo, o Signori, è l'Eschilo della commedia. D'Epicarmo non rimasero che pochi frammenti, ma quanti scrissero di lui, da Platone a Cicerone sino al vostro Scinà, sono d'accordo nel trovare in lui quei caratteri che abbiamo tanto notati in Eschilo. Egli non è nè classico nè romantico. La sua commedia non appartiene ad alcun genere distinto; non è nè di solo intreccio, nè di solo carattere, nè antica nè mezzana, nè nuova nel senso scolastico della parola; non rappresenta alcun tempo o alcuna società singolare, non è legata ad alcuna tradizione e ad alcuna leggenda, ma tutte embrionalmente le contiene e le genera. Epicarmo trattò bensì soggetti mitologici, ma per denudarne il lato comico e cavare da essi soggetti di satira e di riso. — Si è detto che egli non godette la libertà di trattare i soggetti politici, come l'ebbe Aristofane all'ombra della democratica libertà ateniese. Può essere: sebbene una libertà pari a quella d'Aristofane di mordere a preferenza i deboli, i filosofi, gli amici della libertà, di corteggiare la parte dominante, di far eco ai pregiudizi della folla, non doveva essere difficile esercitarla anche a Siracusa sotto la tirannia di un Gerone. Ma Epicarmo fruì d'una libertà anche più grande di quella che il popolo ateniese misurava assai avaramente ai suoi Tragedi, (forse perchè i re sono meno creduli dei popoli) la libertà di trattare i soggetti religiosi: la libertà di portar sulla scena gli Dei, i semidei nazionali, di farne la satira e la caricatura, rappresentandoli leggieri, viziosi, osceni, briachi, così come Eschilo, nel *Prometeo,* li aveva rappresentati ingiusti, e nelle *Eumenidi,* umani.

Epicarmo passò alla posterità come un creatore di caratteri, e le poche linee rimaste nel suo *Parassita,* ricopiato in tutti i tempi e su tutti i teatri, bastano ad attestare la forza del suo ingegno comico. Però, più filosofo che poeta, egli cerca dare alla sua commedia uno scopo morale, e ignaro ancora delle potenze recondite dell'arte, per sè sola educatrice, crede aver raggiunto l'*omne punctum* quando ha posto sulle labbra del suo personaggio una sentenza, un consiglio, una predica, che tronchi lo scherzo del buffone e faccia pensare. Perciò Epicarmo non poteva essere il rappresentante della jonica Talia, nè il comico lungamente

gradito agli Ateniesi di Pericle, tutti arte e voluttà, nemici d'ogni miscela e d'ogni disarmonia.

Uno dei principali caratteri della Commedia classica, è di separare scrupolosamente i generi, come si faceva cinquant'anni fa coi cosidetti regni della natura, e di non lasciarli confondere mai. Così, giusta il Codice classico, la tragedia deve commuovere, la commedia deve divertire, ma la tragedia non deve contenere il più piccolo atomo di comico, nè la commedia la più leggiera intenzione di serietà. Il Dramma, la Tragicomedia sono ibridismi che il purismo dell'arte classica scomunica e a cui dovevano adattarsi meno che mai gli Ateniesi d'allora. Però il loro poeta comico per eccellenza, è Aristofane. Egli non ha fisime di giustizia e di moralità: fa ridere, fa godere, fa obbliare: egli è il re della commedia, come Sofocle, suo coetaneo, della tragedia. Credo tuttavia che il giudizio sopra Aristofane non sia ancora conchiuso e non so schierarmi con quella critica, forte d'aderenti e d'autorità, non lo nego, che lo colloca a caposcuola della vera commedia. La vera commedia deve essere pittura di caratteri generali comuni a una classe o una specie intera d'uomini, e di passioni; e la commedia aristofanesca non si leva mai al di sopra del carattere particolare, quindi della satira personale. Plauto nel *Pirgopolinice* dipinge il Capitan fracassa in genere, non un capitano a cui si possa fare il nome; Molière nell'*Arpagone* dipinge più l'avarizia che un avaro: ed è lì la vera commedia. Aristofane invece nelle *Nubi* ritrae più Socrate che il sofista e ne' *Cavalieri* più Cleone che il demagogo; ma quel che capisce subito il mercato del Pesce d'Atene è irreconoscibile per la posterità.

E oltre che generici, i caratteri della buona commedia devono essere veri, devono cioè esser tolti da un complesso di realtà vive, e restar ne' limiti della verità e della natura. Ora i caratteri Aristofaneschi non sono il più delle volte, per non dir tutte, che parodie bizzarre e caricature forzate.

Nessuno nega al comico ateniese la mordacità della satira, l'acume del frizzo, la raffinata e, troppo spesso, lubrica eleganza del discorso; molti ammirano, io non tanto, l'ardimento con cui seppe assalire molti tra i vizj più potenti e tra i pregiudizi più radicati del suo tempo; ma tutto ciò è molto, ma non basta alla *vis comica*, come non basta a nessuna arte in generale.

Essa richiede, perchè sia forza vera e legittima, tre doti che ad Aristofane difettavano assai, per non dire mancarono del tutto: voglio dire una attitudine ad abbracciare una verità in tutti i suoi aspetti, e a notarne le più lievi sfumature: una facoltà sicura d'astrazione dei tratti caratteristici d'ogni specie di passioni, e di vizj umani: una somma equità d'animo e imparzialità di giudizio. Un uomo di carattere smoderato o eccessivo potrà essere forse un buon tragico, non mai un buon comico, e Aristofane era tale: uno squilibrato e appassionato ingegno: anzi ingegno cattivo e crudele. Aristofane potrà dirsi, a parer mio, l'esemplare sommo della satira personale, della parodia politica, dell' allegoria partigiana, della commedia d'occasione, ma non mai il maestro della vera Commedia. Ma non faceva ridere? Oh sì! quando l'intento non è che di far ridere, nulla di più facile. La smorfia della Zanni o la maschera di Pulcinella, ci riescono meglio del frizzo arguto di Heine e di Balzac. Se non che anche per riuscire a versare il ridicolo sopra ogni cosa, ed ogni persona più santa, ci vuole una condizione. Conviene che il poeta esca dal reale, falsi la vita, inventi favole che non hanno nè capo nè coda, sostituisca al carattere la caricatura, metta in maschera tutta la società, capovolga il mondo, ce lo mostri a rovescioni; allora mettendo le orecchie di Mida al filosofo, o la gobba di Tersite all'eroe, mascherando gli uomini da uccelli, da rane, da vespe, da nubi, la risata è sicura; la tragedia della scena, come la tragedia della vita, è obbliata, il fine ultimo della Commedia è raggiunto.

Per questo Aristofane rimane il testo di tutti coloro che dicono: Oh insomma, io vado a teatro per divertirmi; quando voglio piangere, penso a' casi miei: quando voglio convèrtirmi vado in chiesa alla predica: quando voglio nojarmi c' è sempre qualche dotto professore che s' incarica del servizio. E sin qui hanno ragione: solamente hanno torto a pensare che per contentarli, all'arte non resti altra alternativa che d'essere un pulpito o una cattedra, un camposanto od un carnevale. Che l'arte esponga la vita, ed essa ha raggiunto lo scopo. La rappresenti davvero colle sue fantasmagorie di serietà e di buffonerie, di gioje e di dolori, di santità e di turpitudini, e farà piangere e ridere, pensare e sentire, amare e godere, sarà educatrice, morale e confortatrice ad un temp

senza bisogno di far la predica o la lezione, il mortorio o la mascherata. Che se, per conclusione a questo discorso, Aristofane non riusciva che a far ridere senza fare nello stesso tempo pensare, se la sua Commedia sapeva essere gioconda senza poter diventare morale, se contentava una parte, un istinto, un gusto solo del suo pubblico, e il più crudele e grossolano, vuol dire che nella sua arte, classica quanto si vuole, o v'era qualcosa di troppo, o qualcosa di meno, e che prima o poi la stessa naturale trasformazione del genio attico doveva completare o correggere.

La Grecia era invecchiata, logorata da oltre cent'anni di guerre civili e religiose, scomparsa nel grembo della nuova monarchia macedone, traversato anche il glorioso ma breve, effimero regno d'Alessandro, in balia de' più crudeli ed avidi suoi Luogotenenti, atterrata finalmente nella guerra Lamia essa stava per iscomparire dal novero delle nazioni. Però, come l'Italia del cinquecento, non era morta tutta quanta, e viveva sempre in lei « lenta non vista ma d'immortal virtù » la fiaccola del pensiero e dell'arte. Armata di questo, Atene può sfidare la morte e divenuta, da conquistata, conquistatrice de'suoi conquistatori, infuturarsi sotto altro nome, ma col medesimo spirito, nel seno d'una seconda, d'una terza civiltà. Egli è ancora in Atene, la Delfo imperitura dell'arte, che dopo le lunghe, oscure, confuse, incubazioni della commedia mezzana, nasce fresca di vita primaverile, la commedia nuova di Menandro. Anche di lui non restano che frammenti, ma tutti quelli che lo studiarono, dal suo primo riproduttore Terenzio, al suo ultimo commentatore Guglielmo Guizot, concordano nel trovare in essa i principi d' una nuova forma d'arte, che Terenzio stesso chiamò Tragicomedia, che noi modernamente, perchè ci rappresenta tutta la vita, chiamiamo col suo nome più naturale: Dramma. Ma la Commedia Aristofanesca non morì, come fu detto, per decreto d'arconte: ma coll spirito del tempo che l'aveva creata. Però non fu che per mezzo alle lunghe trasformazioni del tempo stesso che nacque la Commedia nuova. E in questa commedia sarà facile a tutti riscontrare quel carattere generale di romanticismo che abbiamo scoperto nella tragedia Euripidea [1].

[1] Molti osservarono anzi, a questo proposito, che Filemone e Menandro erano appassionatissimi d'Euripide.

Il primo effetto della rovina politica era stato di spegnere ogni vita pubblica. Però anche la Commedia da politica e sociale era costretta a diventare domestica e trasportare sulle scene il dramma della casa, le indulgenze o le tirannie de' padri, le scappate de' figliuoli, le bizze tra fratelli, le malignità e le sciocchezze de' servi, le condiscendenze delle nutrici, le ladrerie dei fattori,

> Dum fallax servus, durus pater, improba læna
> Vivent, dum meretrix blanda, Menandrus erit;

e infine quella che della casa è regina, la donna: e quello che della vita domestica è insieme fondamento e problema, gioja e martirio: l'amore.

> Fabula jucundi nulla est, sine amore, Menandri.

Ciò fece Menandro: ma naturalmente non si poteva mutare così radicalmente il soggetto della Commedia senza mutarne le forme, e non era possibile fissar l'arte nell'osservazione minuta, quotidiana, de' più intimi penetrali della vita reale e umana senza che l'arte stessa diventasse realista ed umana. Nè per questo è a dire che le venisse meno l'idealità. V'era tutta l'idealità che sgorga spontanea dalle leggi della natura e dalle profondità del sentimento umano. Però essa poteva parere meno mistica, più indulgente alle umane debolezze e miserie, ma non era meno religiosa. « O saggi della terra, diceva uno de' suoi personaggi. Io credo che l'uomo giusto ha il suo Dio nel suo cuore e nella sua mente, e che la virtù e la ragione hanno dappertutto i lor templi e i loro altari. » E fors'anche quest'ideale era troppo eccelso per quel tempo, tanto vero che la parte più grossa e volgare del pubblico ateniese, rare volte gli decretò le sue corone, ed egli restò il poeta favorito della classe più colta e raffinata. Dicono che morì giovanissimo, ed è suo il bel verso pieno di quella tristezza spirituale che altri direbbe cristiana.

> Muor giovane colui ch' al Cielo è caro.

Qui però mi par di sentirvi sclamare: dunque la Commedia perfetta, secondo quanto diceste di Menandro e del suo secolo, è il prodotto dei secoli di decadenza e di corruzione. Mi duole il dovervelo confessare, ma è così. Nell' epoca corrotta del regno di Anna, sorge la commedia nuova di costumi con Sheridan; nell'abbagliante tramonto del 500, la commedia schietta, fiorentina del Gelli, del Lasca, del Cecchi, del Macchiavelli; negli splendidi funerali della vecchia Francia di San Luigi, Molière; nella decrepitezza della Repubblica Veneta, Goldoni. Ed è naturale, o signori; la commedia vuole il giuoco delle antitesi, l'alternativa delle azioni e delle reazioni, la mescolanza del serio e del faceto, la lotta delle passioni, e tanto più s' accosta alla perfezione, quanto più l' intreccio di questi contrasti è vasto e complesso. Se la commedia non ha sott' occhio che i costumi innocenti, le azioni comuni e regolari d' una società pacifica, uniforme, morigerata, può cantare l'idillio, trastullarsi nella favola o nell'apologo, edificarsi nelle sacre rappresentazioni, ma essere la commedia, mai. Voi intendete che soltanto in epoche di matura civiltà, quindi di incominciata corruzione, si può sviluppare in tutta la sua pienezza quell'attrito di forze, di passioni, di fini e di caratteri, i quali, come abbiamo vedut,o sono le condizioni essenziali del Dramma. Però è qui il luogo di notare che la Drammatica essendo l'ultima a sorgere tra le forme artistiche, così la commedia è l' ultima a sorgere tra le specie drammatiche. Prima la vita eroica e i tipi leggendari, pola vita comune e i tipi umani. E non basta ancora; nella Commedia stessa v' è un altra scala: prima, come disse il Guizot, la commedia della vita pubblica, come l' antica d' Aristofane: poi la commedia della vita privata in pubblico, come la mezzana, transazione naturale alla commedia della vita domestica. Ora le metamorfosi della commedia vanno sempre pari passo alla metamorfosi della civiltà: ma insieme parallele ai progressi della corruzione. Cresce la civiltà, cresce la corruzione: la commedia si perfeziona.

E non vi stupisca. Quella stessa legge d'azione e reazione che governa le trasformazioni della storia, governa pure le trasformazioni dell'arte. Quando un'idea è giunta al suo estremo punto di maturanza, ecco rampolla dalla sua stessa corruzione, il germe dell'idea op-

posta. È questo il solo concetto della teoria storica di Giuseppe Ferrari che resista alla prova. V' è nella società un eccesso di fede? nasce la reazione della filosofia: un eccesso di libertà? la reazione del despotismo: un eccesso di vitalità? la reazione della corruzione: un eccesso di corruzione? la reazione dell' istinto di conservazione che invoca, o in nome della fede nel passato, o per le speranze dell'avvenire, la salute. Andate in fondo alla società più guasta, ci troverete sempre sopita, ma non morta, la coscienza della degradazione e l' anelito del rinascimento. Ora, prima che quella coscienza si sia fatta così chiara, e quell' aspirazione così universale, così prepotente da generare da sè stessa una di quelle crisi salutari che si chiamino il Cristianesimo, la Riforma, la Rivoluzione francese, s' è già formato in seno stesso alla società, una minoranza sana e gagliarda che tenta resistere alla putredine e arrestare la morte. E l'arte necessaria di questa minoranza è la verità nuda, schietta, brutale, come lo scudo della maggioranza opposta è l'equivoco compiacente, la transazione comoda, la verità imbottita, spuntata, contorta della rettorica e del sofisma.

Pertanto la forma artistica della verità assalitrice e combattente è la satira e la commedia. La lirica, l' epica, la tragedia, stanno ordinariamente troppo lontano dalla terra: ci vuol qualcosa che viva in compagnia colla realtà, la conosca, ne parli il linguaggio e possa costringerlo a svelarsi. In una società inferma, ci vogliono arti medicatrici che denudino senza pietà le piaghe, facciano stridere se occorre il malato, ma cauterizzino e taglino senza misericordia. La Commedia perciò è la rappresentazione dello stato patologico della società, ma non col solo intento di osservarlo o di descriverlo, ma di curarlo. Alla patologia deve andar unita la fisiologia, poichè non tutto, in corpo sì vasto, può essere ammorbato; e lo spettacolo della salute, il contagio del bene altrui, è pure un rimedio; ma la commedia non deve avere schifiltose ripugnanze, o ipocrite castimonie. Sia pudica e casta, perchè tale la vuole la Musa, ma sia coraggiosa; castighi il suo linguaggio, abbassi i suoi veli, ma operi risolutamente; sia amorosa ma non tollerante. La Commedia vuole la realtà, la vuole nel suo momento più ideale, quindi più artistico, ma vuole la realtà. La Commedia che cerca l' ideale, fuori della realtà, non è

più commedia, è apocalissi. Il problema dato a risolvere alla Commedia, come in generale a tutta l'arte, è questo: trovare il punto in cui l'idealità e la realtà si conciliano e si immedesimano. Fuggire la realtà, col pretesto che non si sa purificarla, fuggire l'idealità col pretesto che non si sa darle sostanza reale, non è risolvere il problema, è dichiarare la propria impotenza.

Menandro è uno dei capi di quella minoranza che intrepida sorge ad ogni ritorno dalle epoche di corruzioni, e afferrato lo specchio della Commedia realistica, lo fissa implacabile davanti al volto della società e lo costringe a guardarvisi dentro. — Laido, immorale, osceno! grida la società, via quello specchio. — Via prima tu stessa — risponde il poeta, e muore il più delle volte senza cogliere il frutto del suo ardimento: ma la posterità se ne nutre.

Signori, coloro che in fatto d'arte professano le idee della scuola romantica, di cui il realismo non è che la conseguenza, sono generalmente accusati di dimenticare o di falsare la Grecia. È un accusa da cui un giorno si difese il Manzoni, che un altro giorno fu buttata in faccia al Villemain: e potrei dal fondo della mia oscurità sopportarlo anch'io. Ora però vedeste come abbia risposto la Grecia, non per bocca mia, ma per quella de'suoi più profondi e autorevoli interpreti. Vedeste una legge uniforme presiedere al Teatro, e regolarne, per mezzo le naturali varietà dei tempi e dei luoghi, il moto e la vita. Vedeste ogni età del teatro parallela ad ogni età della storia: ogni germoglio veramente spontaneo di questo gran ramo dell'arte, legato per mezzo alle più tenaci radici dell'albero comune, al suolo da cui è nato. Nell'età religiosa, orgia sacra; nell'età eroica, recitazione di rapsodi e di trovatori; nell'età umana, dramma formato che si svolge traverso tutte le forme del pensiero e della civiltà, che va dal semplice al complesso, dall'uno al molteplice, dal mitico all'umano, dal plastico al pittoresco, dal grossolano al delicato, dal senso all'anima: abbozzo ancora più epico e lirico che drammatico in Eschilo: sintesi scultoria di azioni e di tipi leggendari in Sofocle: analisi pittoresca di passioni umane in Euripide: schema di commedia, non ancora interamente sviluppata, dalle fasce dell'apologo e della satira in Epicarmo: parodia della vita pubblica in Aristofane: pittura domestica, tragicomedia e dramma in Menandro.

In mezzo a questo corso e ricorso necessario, voi vedete aggirarsi libera e sciolta l'ispirazione e l'opera individuale. Nessun precetto lega i poeti: nessun sistema li ferma: nessun pubblico li spaventa, nessun retore fa loro la lezione. Essi si muovono liberamente nella vasta arena del loro secolo, e non ascoltano altro giudizi che la loro ispirazione. Se li guardate davvicino, tutti i grandi poeti drammatici greci sono stati novatori. Eschilo aggiunge a Tespi due personaggi: Sofocle altri due: Euripide quanti ne vuole. L'uno erige la scena, l'altro la amplia. L'uno appaja un'antistrofa alla strofa del coro; l'uno confina il coro nell'angolo, l'altro lo trasforma in un intermezzo musicale indipendente dal Dramma: l'uno fa passeggiare sulla scena gli Dei, l'altro non ammette che i semidei, un terzo più gli uomini che i semidei, e più le donne che gli uomini; l'uno piglia la vita pubblica, l'altro la vita domestica; l'uno finisce sempre tragicamente, l'altro sempre lietamente; l'uno non si permette di adoperare che l'idioma aulico e rituale della tradizione omerica, l'altro lo rinnova e lo rinfresca alla sorgente della lingua viva e parlata, senza che per tutto ciò gli spettatori si scandolezzino, e suscitando bensì ad ognuno di questi rivolgimenti il dissidio delle opinioni, le dispute della critica, il gridìo delle parti conservatrici, ma ciascuno di loro avendo dalla sua una parte numerosissima di pubblico amica e fautrice delle riforme, e trionfando o prima o poi delle contrarietà dei pregiudizii e della intolleranza della scuola. Infine nessuno di loro s'è mai sognato di osservare nè le due famose unità di tempo e di luogo, di cui furono, starei per dire, incolpati, nè di trattare soggetti morali e puramente nazionali, nel senso in cui l'intendono i politicanti moderni. Tutti i grandi maestri del Teatro greco sono morali, perchè sono grandi artisti: non essendo concepibile l'idealità del reale che non sia per sè stessa educatrice e miglioratrice. Però se per moralità del teatro s'intende quella che deriva dalla rappresentazione d'un mondo ideale, tolto dalla realtà, ma purificato ed elevato dall'arte, questa moralità l'ebbero tutta quanta, e in modo così alto, che nemmeno il teatro cristiano, sebbene sostenuto da un'ideale religioso più alto, potè raggiungere. Se invece per moralità s'intende la mera rappresentazione d'un fatto in sè stesso morale, o la ripetizione dei precetti etici necessari a

svilupparlo, o in altre parole, s' intende il soggetto, non solo non l'ebbero, ma misero la mano sopra tali argomenti che certo nessun poeta più audace della scena moderna oserebbe accostare, a meno di fare come Racine colla *Fedra,* o come Alfieri colla *Mirra,* che a forza di voler raddolcire la immoralità del soggetto, finiscono a rendere incomprensibile il soggetto stesso. E basterà che vi ricordi il soggetto dell'*Edipo Re;* il soggetto dell'*Ippolito;* le oscenità di linguaggio di Aristofane; i tipi e gl' intrecci crudamente realistici delle commedie di Menandro, per non dir altro su questo argomento.

Così tutto il loro teatro nel senso più ristretto e comune, può dirsi nazionale perchè sorge dal fondo della fede e della tradizione nazionale e contiene simbolicamente la storia mitica di tutta la Grecia; ma in un senso più lato e più vero, è di tutti e di nessun tempo, di tutti e di nessun luogo, è universale e cosmopolita, abbraccia non solo i confini della Grecia geografica, ma va oltre i limiti di tutte le terre barbariche, e si perde nel cielo. Questa doppia legge di necessità e di libertà, è certamente la legge di tutta l'arte; ma il dramma, appunto perchè ne è l'espressione più alta e compendiosa, vi è più d' ogni altro sottoposto. Al poeta drammatico si dà in mano la materia vergine e incondita d' un epoca e gli si dice « fatemene un uomo. » — Ma con quali regole, con quali forme, in quali limiti? — Come vorrete voi: le regole, le forme, i limiti, li avrete dalla materia stessa. Più libero di così non potrebbe essere, poichè non ha altra catena che la civiltà che le è cuna; ma questa libertà è spaventevole: è come la libertà di chi è abbandonato sopra un Oceano. Chi guiderà il poeta tramezzo alle furie della bufera, alle insidie delle calme, alle sirti dell'abisso, ai mille fortunosi sentieri che l'onda delle passioni traccia e cancella a ogni istante, in quel mare anche più profondo del cuore umano? Egli è lì davanti al suo secolo che gli mostra giorno per giorno i suoi gusti, i suoi affetti, le sue passioni, che pare non gli nasconda nulla, che gli posa a tutte le ore davanti, e lo invita come un modello compiacente a coglierlo e ritrarlo. E la seduzione è tanto più forte, quanto più a primo aspetto l'opera sembra facile. Poichè infine de' conti, che cosa è mai una fotografia? Ah no, non è una fotografia che si chiede al poeta, molto

meno al drammatico, è un quadro, è una scena di tipi vivi, di idee animate, è l'essenza, l'astrazione, il mito di tutta quella società che gli è passata davanti, avvivata in una seconda creazione, d'un mondo artistico, che in due ore, su quattro tavole, ai lumi d'una ribalta, sotto gli occhi d'una turba diversa, deve riassumere e simboleggiare, far ricordare e dimenticare ad un tempo il mondo più grande che brulica di fuori. Però il poeta drammatico ha due pubblici da contentare, quello vario e tumultuante delle cavee riboccanti, impaziente di capire, di commuoversi, di divertirsi, che vuole poche parole e molti fatti, che non dà tregua al ragionamento, che giudica per subitanea impressione, e che in un impeto di capriccio o di malumore, può annientare in una sera l'opera sudata di tante notti di lavoro. Questo pubblico, se l'osservate ne' suoi movimenti passionati, ne' suoi giudizi sommari, nei suoi entusiasmi sentimentali, vedete che egli rappresenta più la necessità storica che la libertà artistica, che egli non si cura molto dei diritti dell'arte, delle fatiche del poeta, della sonorità del verso, dei meriti della forma, ma che esige sopratutto veder ritratti i suoi costumi, rispettata la sua fede, carezzati i suoi pregiudizi, vellicate le sue passioni, riprodotto insomma sè stesso e il suo mondo con sì completa illusione da poterlo, senz'alcun sforzo, scambiare con uno degli aspetti della sua vita stessa. Per questo voi vedete tutti i pubblici primitivi immedesimarsi siffattamente nell'azione, parteciparvi essi medesimi colle parole, e quasi, se potessero, coi fatti, apostrofando gli attori, maledicendo il tiranno che violenta la prima donna, avvertendo l'amoroso delle insidie del rivale, approvando le sentenze del padre contro gli sproloqui del figliuolo e stimando insomma il personaggio, non a seconda del carattere che deve rappresentare, ma dal torto o dalla ragione che rappresenta in faccia alla sua coscienza.

Se non che vinto il giudizio di questo pubblico, ce n'è un altro: è il pubblico dei lettori, calmo, riflessivo, men numeroso, ma più scelto, che seduto comodamente davanti ad una lampada, lontano da tutti gli eccitamenti della folla, sottratto a tutti gli effetti delle illusioni teatrali e de' colpi di scena, diffidente delle sue prime impressioni, analizza, notomizza ogni parola, pretende le ragioni di ogni mossa, vuol persino da sè stesso la spiegazione delle emo-

zioni che prova, e ratifica, o cancella il giudizio dell'altro pubblico, pronunciando la premessa di quell'altro giudizio senza appello, che sarà il giudizio della posterità. Questo secondo pubblico, o signori, per la ragione contraria, può dirsi che rappresenta la libertà artistica. Egli stima tanto più la parte ideale, quanto meno dà valore alla reale. L'altro pubblico chiede ad ogni istante: ma è proprio vero? ma è storico? il pubblico lettore si contenta del verosimile, anzi professa senz' altro che la troppa esattezza storica, è un ceppo dell'arte. Però egli ammira la forma, apprezza i caratteri, subisce, se non trascendono, i voli della lirica, tollera le scappate dell'epica, gusta le finezze del linguaggio, intende i segreti del meccanismo, le bellezze delle situazioni, le difficoltà delle catastrofi, astrae volentieri dalle proprie idee, dalle proprie credenze, dal proprio tempo, riconosce i diritti dell' arte, perdona agli anacronismi, agli errori di storia e geografia, assolve persino il peccato se, come la patetica copia di Paolo e Francesca, gli viene innanzi purificata dalla poesia dell' amore e del dolore gemendo com' essi.

> **Amor ch'a cor gentil ratto s'apprende**
> **Amor condusse noi ad una morte.**

Questa necessità e questa libertà, questa lotta perpetua tra due giudizi, tra due forme, tra due coscienze, che è la gloria ed il tormento del poeta drammatico, che io sono andato a cercarvi nella patria classica del teatro, la potete vedere da voi stessi nel teatro o nella società moderna. Qual è la nota dominante del nostro teatro; qual è il carattere della nostra società? Il poeta drammatico interroga la sfinge della civiltà moderna, ma essa è muta; cerca in sè stesso, ne' suoi compagni la meta della via comune, ma gli si mostra una foresta piena di tenebre e d'agguati. Qual è il segreto de la nostra vita? Il dubbio, la fede, l'autorità, la ragione, il protezionismo, la libertà? E qual è sopratutto la soluzione? La comune di Marx o di Bahel, il cesarismo di Bismarck, il sillabo di Pio IX, la libertà di Cavour, il cristianesimo di Channing o di Gladstone, il nuovo cattolicismo di Doellinger o di Strossmayer, il naturalismo di Darwin o di Haeckel, il positivismo di Spencer

o di Stuart Mill? Chi ne capisce più nulla. Il Papismo è quasi divelto da Roma e getta radici fra i repubblicani di Washington e i nipoti di Voltaire: il centralismo è contrastato in Francia e si rifugia in Inghilterra. Persino la scienza economica scrolla il dogma della libertà commerciale di Adamo Smith e minaccia ritornare ai vecchi idoli della bilancia degli Stati e del protezionismo.

L'arte naturalmente è la prima a risentirsi di questo caos.

E prima di ogni cosa è egli vero che essa abbia finito il suo corso, come profetò l'Hegel, o che essa sola debba diventare la fede dell'età nostra, come annunciò prima di morire lo Strauss? E se essa vive, qual è il suo elemento dominante? La lirica, l'epica, la drammatica? Qual è il suo carattere? il classicismo, il romanticismo, il realismo? Nessuna risposta, o piuttosto milioni di risposte che tormentano le menti dei moderni con un turbinio di enigmi e ingombrano le biblioteche della critica di migliaia di volumi. E il Dramma! Come il re dell'arte è la prima vittima del suo regno, il primo martire di questo tormento. Qual è la forma drammatica prediletta della nostra epoca? Che cosa vuole il nostro pubblico? Che cosa pretende la critica? La tragedia Alfieriana? falsa! La Shakespeariana? barbara. La Schilleriana? lirica. La commedia di Molière o di Goldoni? vecchia. La commedia giudiziaria a colpi di scena di Federici? triviale! La tragicomedia borghese di Lessing? artificiale! La patetica di Diderot? piagnolosa. Il dramma storico di Victor Hugo? esagerato. Il dramma erotico di Dumas il padre o di George Sand? immorale. La commedia realistica di Dumas il figlio e di Sardou? sfacciata! Le scene popolari? uggiose. Le fisiologie fini e aristocratiche? dottrinali! I proverbi alla Musset? gingilli. Gli idilli pastorali alla Marenco? arcadia rifritta. La satira politica aristofanesca alla *Rabagas?* caricatura. Insomma si posi, si concentri il nostro secolo, e pensi una volta e dica quel che vuole e sarà ubbidito. — Voglio, risponde il secolo, divertirmi perchè sono un uomo: voglio pensare perchè sono un uomo; voglio piangere e ridere perchè sono un uomo: voglio me stesso, con tutto quello che mi brulica per il capo, che mi tempesta nel cuore, ma purificato, abbellito, idealizzato dall'arte, perchè realista come mi giudicano e mi chiamano i geronti rimpiangitori del passato,

sono anch'io un artista! Del resto, signor Poeta, pensateci voi: voi siete libero. — Ma se io non v'indovino, voi mi fischiate, risponde il Poeta. — Naturale. Libero di servir me. Libertà e necessità sono i due termini estremi dell'arte. Chi sa trovare il punto per ricongiungerli, quegli solo è poeta davvero. — Allora, ribatte il poeta, alla vostra libertà preferisco quella di copiar liberamente i capolavori de' Maestri che non sono nè capricciosi nè mobili come il vostro uomo; e alla vostra tirannia storica, preferisco la comoda servitù de' precetti, e la paterna autorità dell'arte poetica.

— Fate pure, — replica il secolo, — ma resterete mediocri! —

LEZIONE SECONDA

Il teatro Latino e le sue imitazioni.

La Storia ideale del Teatro si riproduce nel mondo cristiano. — Si ripetono le tre età storiche ed artistiche di Vico. — Le sacre rappresentazioni e i Misteri rispondono alle Dionisiache. — Lo spettacolo sacro trasformato in metà sacro e metà profano. — Si arriva al Dramma completo ma imitato dal latino. — Perchè in Italia e in Francia restano classici, in Inghilterra e in Spagna no? — Quale delle quattro nazioni prese la miglior via? — Rispondiamo per l'Italia: ebbe essa un teatro nazionale proprio, originale? — Interroghiamo se l'ebbe prima Roma. — No: il teatro latino è l'ombra del greco. — Le Atellane, le Fescennine, le Saturæ non erano latine. — La Tragedia e la Commedia greca di Livio Andronico. — La Commedia prætextata e togata di Accio Nevio. — La palliata di Ennio. — Plauto. — Terenzio. — Non ebbe tragedia. — La tragedia attribuita a Seneca è d'imitazione. — Cause per cui non l'ebbe. — Roma però non fu imitatrice servile e plagiaria. — Suo genio assimilatore. — La storia del Teatro italiano è lo specchio del latino. — Vi contribuisce la stessa composizione della nuova lingua. — Inoltre ritenevamo la Storia di Roma, Storia nostra. — La tradizione latina non fu interrotta mai: riaffermata da Dante. — Risurrezione dell'antichità classica nel secolo XV, quindi del Teatro. — Il Teatro italiano per quel secolo è parte scritto in latino, parte traduzione del latino. — Dalle traduzioni si passa alle imitazioni e contaminazioni. — Smania per il Teatro nel Secolo XVI. — La Commedia dell'arte subentra ai Misteri e rappresentazioni sacre. — L'Ariosto, il Cecchi, il Machiavelli fanno un passo verso l'originalità. — Non riprodussero però i costumi del 500, bensì lo spirito. — L'Italia non ebbe tragedia come Roma e per la stessa ragione. — Si può conchiudere che il teatro imitato dal latino era in un certo senso nazionale, perchè era una resurrezione de' modelli nostri e rispondeva al concetto dell'arte e al modo d'essere di tutta la società.

Quella storia ideale del Teatro di cui mi sforzai mostrare l'archetipo nella Grecia pagana la potete vedere riprodotta ne' suoi lineamenti generali, colla naturale varietà di forme, ma colla stessa corrispondenza d'epoca in epoca, nel Mondo cristiano. Mutati sono i simboli della fede, i criteri della morale, le sanzioni delle leggi,

le costituzioni degli Stati, le parvenze della vita, ma l'uomo è sempre quello: fanciullo, timido e credente, giovane eroico e invasore; adulto riflessivo e prudente, e per naturale conseguenza ribelle ad ogni autorità, fiero della sua ragione e geloso della sua libertà.

I suoi progressi sono innegabili, com'è innegabile il progresso d'una pianta favorita da varie colture e da molteplici innesti; ma se non è vero che egli ricorra su sè stesso, e torni allo stesso punto di partenza, come un circolo, progredisce però come una spirale che si svolge e s' innalza continuamente verso la cima dell'ideale, ma le di cui curve sono tutte eguali tra di loro e presentano, rispetto ad ogni periodo del moto, la stessa resistenza, gli stessi rivolgimenti, e la stessa distanza tra il punto di partenza e quello d'arrivo.

Ai tempi « della seconda barbarie », come la dice Vico, quando le genti uscite dalla verminaja del gran cadavere di Roma rinnovate nella duplice virtù d'un nuovo connubio di razze, e d' una fede più pura, si stringono all'ombra dello stesso simbolo che le ha redente e innanzi al quale si prostrano uniti i vincitori e i vinti; e tutta la terra, tiepida ancora del sangue dei martiri, si converte in una Chiesa della quale il sacerdote è insieme Guerriero e Pontefice e il Sovrano dei Re; in quell'epoca dico creatrice di miracoli, di leggende e di Santi, che ha per lirica le laudi dei credenti, le ballate dei Troveri, dei Minnesinger, e dei Ioglari, il canto dei Bardi e delle Saghe celebranti le avventure degli eroi e le conversioni dei Santi, e per epica la Tavola rotonda dei paladini e il poema di campeadori: anche il Dramma non è che la festa religiosa della passione e della risurrezione del Cristo redentore, come nell'epoca leggendaria greca fu la rappresentazione della passione e del trionfo di Dionisio, che moriva e rinasceva nell'intera natura.

Le sacre rappresentazioni di cui fu ricca l' Italia, gli *Autos Sacramentales* spagnuoli, i *Mistéres* francesi, i *Miracles* inglesi sono forme diverse nella medesima età, della medesima arte drammatica. E come le Dionisiache, non ostante le trasformazioni e i progressi del Dramma, continuarono ad essere onorate e celebrate per tutta l' Ellade credente fino alla più tarda età del suo incivilimento, così le *sacre rappresentazioni* durarono attraverso tutte

le evoluzioni della nostra civiltà e del nostro teatro, e sono ancora oggi nel fondo dei nostri più remoti villaggi, nelle stesse famiglie di agricoltori e di vignajuoli sacri a Cerere ed a Bacco, la sola arte drammatica conosciuta, preferita, festeggiata.

Così mano mano che le nazioni trapassano alla nuova età umana, dove un po' prima, dove più tardi, a seconda del loro particolare sviluppo, ma seguace sempre fedele, e inseparabile dei passi dell'incivilimento, e per gli stessi sentieri e avvolgimenti in cui lo vedemmo procedere in Grecia, vediamo rinascere, trasformarsi, rivolgersi, perfezionarsi il Teatro.

Ai primi albori del nostro rinascimento quella stessa trasformazione dello spettacolo puramente sacro in spettacolo per metà sacro e per metà profano che trovammo in Grecia all'epoca dei Tespi e di Susarione, la troviamo in Italia nelle nostre farse e rappresentazioni carnascialesche di cui l'*Orfeo* di Poliziano non è che il modello ultimo e più lavorato. E lo stesso si ripete presso le nazioni in più diretto contatto coll'Italia, o per la ragione buona, o per la triste delle conquiste, e verso la quale sin d'allora non ci restava altra rappresaglia che ridurcele schiave nella imitazione delle nostre arti, e nel plagio dei nostri costumi anche meno puri e meno nobili. Così in Francia verso la stessa epoca i misteri si vanno trasformando nelle *Sotties* profane della famosa compagnia *des Sots*, che ognuno ha forse veduto in scena nella *Notre Dame de Paris;* e poco dopo nelle mascherate un po' più perfezionate di Jodelle: così in Spagna negli *Entremesses* e negli altri inclassificabili spettacoli che si davano sullo stampo degli Italiani alle corti bandite dei Re, e persino nelle solenni festività della Chiesa: così in Inghilterra ne' *pageants*, farse bacchiche ancor intinte di pagane reminiscenze che facevano le delizie di tutta la *merry England.*

Finalmente al rinascere degli studi classici toglie la stessa forma dallo spirito che ravviva tutta l'Europa moderna e diventa dramma completo in Italia, prima nei tentativi di risurrezione latina del Mussato, dell'Alberti e del Polentone; poi colla tragedia imitata dal latino del Trissino e colla Commedia Fiorentina e Ariostesca in generale; mentre alcuni anni più tardi, sempre per il ritardo dell'incivilimento che vi ho notato, fa lo stesso cammino in Fran-

cia nel periodo che va da Rotrou a Scudery, a Corneille, Racine e Molière: in Inghilterra nel giro d'anni corso tra Maclowe, Decker, Jonson e Shakespeare: in Ispagna nell'età compresa tra Ercina, Perez d'Oliva, Lopez de Vega e Calderon.

Se non che a questo punto il solo frastuono di questi nomi basterebbe a farci levar la testa ed a chiedere se l'accozzo di idee così disparate, di accenti così discordi sia una realtà od una illusione dei nostri sensi.

Infatti, o signori, come mai mentre in Italia il classico Albertino Mussato finisce regolarmente nel classico Trissino, e nel classico Ariosto, e in Francia il classico Rotrou e il classico Scudery nei classici Racine e Molière; come mai in Ispagna i classici della medesima scuola finiscono nei romantici Lopez de Vega e Calderon, e in Inghilterra, per rendere ancora più profonda la confusione, il classico Ben Jonson si trova tra il romantico Maclowe evocatore del primo *Faust*, e Shakespeare inventore di tutta l'arte moderna! Perchè mai? Che cosa è avvenuto di diverso in un medesimo secolo in quelle quattro nazioni le quali dopo aver camminato di conserva fino al rinascimento si stancano, e divengono ad un tratto quasi inimiche, e due di loro continuano ancora per ben trecento anni per la vecchia via battuta, mentre altre due s'ingolfano in un nuovo calle sul quale, malgrado gli sforzi della scuola stessa, o cadono sfinite in breve come la Spagna, o continuano a correre trionfalmente come l'Inghilterra?

E poichè il fatto è innegabile, e la divergenza delle due vie è patente, chi delle quattro nazioni prese la buona? Chi fu più fedele ai principj dell'arte; chi si scostò o s'allontanò di più dall'ideale drammatico; in quale insomma il teatro potè svilupparsi più completamente, e quali conseguenze derivarono dal diverso cammino e sviluppo dell'uno e dell'altro? Non è chi non intenda quanto ognuna di queste interrogazioni sia grossa in sè stessa; pure ognuna di esse ne nasconde una anche più grossa; che unite insieme formano il quesito più complesso, più controverso e più aspro che mai siasi proposto alla letteratura. Questo quesito che trovate annidato in ogni libro straniero che tratti del teatro è: se l'Italia abbia avuto in passato un teatro nazionale, proprio e orinale, e lo possa avere in avvenire.

Ad esser giusti, questo quesito dovrebbe essere proposto anche pel teatro francese, poichè pari avendo le origini, pari gli svolgimenti, pari dovrebbero essere i problemi, le sorti ed i giudizj. Ma i Francesi respingono sdegnosamente l'affronto di siffatto esame; e quantunque non sappiano negare che Corneille, Racine e Molière abbiano tolto a modello il teatro classico, anzi l'Italiano, affermano che essi vi lasciarono così marcata e così viva l'impronta del loro genio che anche il teatro di Sofocle, di Euripide e di Menandro divenne per opera loro francese. E fino ad un certo punto conviene confessare che hanno ragione, nè più nè meno che quella medesima ragione che vedremo tra poco militare a favore di Goldoni e d'Alfieri e che rimbeccheremo ai Francesi stessi in difesa dei nostri due sommi drammaturgi.

Ma a che giova accattarci fuori di luogo inutili diatribe? Restringiamoci a considerare il quesito per quello che riguarda l'arte nostra e rispondiamo per noi soli.

Se non che voi intendete che una domanda così poco lusinghiera si tira dietro come sua parente quest'altra: se gl'Italiani abbiano avuto o possano avere una lirica, un'epica, una musica, insomma, a far corto, un'arte? E naturalmente, come accade in ogni controversia in cui da una parte e dall'altra entrano in campo l'amor proprio di nazione e in cui senza avvedersene si giudica più per sentimento che per ragione, le argomentazioni sono aspre, le sentenze assolute e i giudizi ciechi per la passione. Se sentite gli Enciclopedisti con Voltaire alla testa, poi Schlegel, Baker, Mommsen e in generale i Francesi e i Tedeschi, il cielo ci ha negato quel sesto senso ed è inutile discorrerne. Se sentite invece i nostri Italiani è un affermazione sfacciata, priva di senso comune, degna solo di barbari che urlavano ancora accenti ferini tra le loro selve, quando già suonava sulle nostre labbra il divino canto delle Muse. E qui apritevi o cataratte della rettorica patriottica e giù metafore a bigoncioli. Per dare invece risposta adeguata occorre essere forti del pari tanto contro il pregiudizio delle risuonanti autorità forestiere, quanto contro l'dolatria del falso amor nazionale.

Inoltre il problema non può essere risolto senza ridurlo a' suoi termini proprj, e senza riportarlo alle sue vere e naturali origini. Però non si può rispondere se l'Italia abbia avuto un teatro, senza

aver prima risposto a quest'altra, che ne è come la premessa: Se Roma l'abbia avuto. Questa domanda potrebbe essere sino ad un certo segno superflua per altre nazioni moderne entrate tardi ed a forza nel grembo di Roma e delle quali l'influsso della civiltà fu più breve, più lento, e più contrastato; ma per l'Italia, madre e figlia di Roma ad un tempo, sua radice e suo ramo, cresciuta, ingrandita, corrotta, morta con lei; risorta nel suo spirito; erede immediata, del sangue, del nome, d'ogni più sacra tradizione latina, voi intendete, o signori, che l'inchiesta è necessaria.

Signori, la storia del Teatro latino l'ha fatta Varrone in tre parole: Esso è l'ombra del greco. Se volete dirne di più, aggiungete che è il teatro greco tradotto, ricalcato, raffazzonato, castigato, palliato ad uso de' gusti, de' costumi e delle leggi della stirpe latina.

Lasciate da banda l'età eroica e leggendaria nella quale si indovina da sè che il dramma non può essere altro che la commemorazione degli Iddii domestici e locali delle molte e diverse città italiane, ancora libere e autoctone, sparse nella penisola, e balzate all'età storica, nell'epoca in cui il nucleo dell'astro di Roma è già consolidato, e va via attraendo nella sua orbita i frammenti delle città Sabine, Etrusche, Sannite che spariscono finalmente assorbite nel corpo della più giovane e potente rivale. Durante tutto quel periodo, che abbraccia ben quattro secoli, un teatro romano e latino comune a tutta Italia non esiste; ci sono invece tanti teatri locali quante sono quelle tribù, non molto dissimili, ma pure sempre indipendenti tra loro; farse bacchiche di buffoni contadineschi come le Dionisie greche e le etiologie Siciliane, che nel Sannio, da Atella, lor sede preferita, chiameranno Atellane, nell'Etruria da Fescennia si chiameranno Fescennine, qui e là per la campagna dalle maschere di Satiri che portavano gli attori, *Saturae*, e che Roma lasciava vivere e vagar liberamente, ed entrare persino nelle sue mura per sollazzo della sua plebe e riempitivo de' suoi ludi e de' suoi saturnali, senz'altra condizione che di tenerli soggetti alla censura de' suoi Edili ed alla sospettosa vigilanza delle sue leggi.

Nell'istoria del Teatro italiano quelle farse e quelle *Saturae* hanno un'importanza, perchè gli è dai loro Macchi col naso adunco che nascono i Pulcinella, e dai loro Sannioni colla ventraja gonfia

e l'abito a toppe che deriveranno un giorno gli Arlecchini, protagonisti delle nostre farse e della nostra commedia dell'arte.

Questo teatro però, conforme alla educazione ed ai gusti della plebe romana, non poteva divenire lo spettacolo ordinario d'una aristocrazia gelosa della sua dignità e già dirozzata dal contatto sempre più serrato colle nazioni più incivilite che abitavano il bacino del Mediterraneo. Da molto tempo Roma aveva incontrato sopra i suoi passi una coltura maggiore della sua: le frequenti invasioni della limitrofa Magna Grecia, e finalmente la conquista della Sicilia le rivelarono un mondo di pensiero e d'arte al quale ella non poteva tenersi a lungo dal partecipare. Però quando al cessare delle guerre puniche formata una lingua, consolidato lo Stato, assicurata la quiete, aumentata la ricchezza e la potenza, il popolo di Quirino cominciò a conoscere la brama e il gusto dei puri diletti dell'arte, egli si volse a quella che teneva indisputato lo scettro e che era nel punto meridiano del suo splendore, e senz'altro la ospitò nella sua città e la fece sua.

Così entrò a quel tempo con Livio Andronico la Tragedia e la Commedia greca, senz' altro mutamento che la veste della lingua latina necessaria a renderla intelligibile.

Tuttavia un poeta soldato credette che anche nella storia ormai illustre, e nel corpo ormai adulto di Roma si potesse contenere una vena non scarsa di dramma schiettamente latino, e osando *deserere vestigia greca et celebrare domestica facta* vi si provò La Commedia *prætextata* e la Commedia *togata* di Accio Nevio è il solo tentativo d'arte originale che tutta la storia della letteratura latina conosca, è, starei per dire, il solo grido di romanticismo levato in mezzo al coro concorde dell'imitazione classica a cui Roma restò fino all'ultimo fedele. E Nevio ebbe la sorte de'novatori isolati e inopportuni. Abbandonato dal popolo che non poteva concedere a chicchessia, nemmeno in nome de' diritti del bello e dell'arte, di smagarne sulle scene la sovrana maestà, segreto della sua potenza, censurato dalle leggi, perseguitato dall'occhiuta polizia, incarcerato, bandito, Nevio dovette cedere il campo al suo coetaneo Ennio, maestro di forme più pure, greco d'origine come di cuore e che restituì alla scene romane la Commedia e la Tragedia *palliata* alla greca, pascolo naturale d'un po-

polo misto che trattava l'arte come un trastullo, il teatro come un passatempo; meno cercato e festeggiato però dei pugillati, dei gladiatori e delle lotte delle fiere, delle pantomime dei Macchi e dei Sannioni. E da allora in poi la Commedia continuò a restar greca in Plauto, non ostante i frequenti baleni di un genio originale, e i sali non sempre raffinati d' una lingua più schiettamente popolare: greca pura, anche per eleganza di travestimento e per atticismo di forme in Terenzio, delizia del secolo di Cicerone e di Cesare che lo chiamava il mezzo Menandro, scandalo di Catone Uticense soltanto, e d'una piccola minoranza che si sforzava invano, come già a' tempi di Nevio Catone il Censore, a preservare il genio nazionale romano dall'invasione dello spirito forastiero.

E della tragedia non si parli. Il Nisard ne' suoi stupendi studj sui poeti latini della decadenza disse che a formare la tragedia occorre un popolo, una religione, una lingua; le tre condizioni dell'epopea. Ora Roma, miscela avventizia de' popoli più lontani e disformi, e però degli Dei e delle lingue che quei popoli si portavano seco, e dove lo stesso popolo di pura origine romana parlava un dialetto diverso dalla lingua pulita ed ufficiale de' magistrati e dei letterati, la tragedia non era possibile e non lo fu. Gli eruditi citano a centinaia le Commedie, e a diecine le tragedie rappresentate a Roma, ma nessuna di esse è latina. Le stesse tragedie rimaste di Seneca il retore, se pur sono sue, altro non sono che gli scheletri di Sofocle e di Euripide rigonfi delle metafore e ingrossate dal paludamento pesante d'un retore romano. Ora come mai questo fatto? Come mai il popolo conquistatore e legislatore degli altri fu invece servo e tributario in fatto d'arte? Come mai si potè accendere tanto sole di potenza e di civiltà senza la divina scintilla del bello?

Gli è, o Signori, che Roma fu uno Stato, non fu una nazione. Composta di mille popoli e di cento religioni diverse, tenute insieme da un organismo mirabile di leggi, di amministrazione, di potere, Roma fu priva di quell'unità d'origine, di tradizioni, di fede, che è l'anima dei popoli e la suprema condizione dell'arte. La sua poesia fu la giurisprudenza, il suo Olimpo la città; i suoi poeti i consoli, gli oratori, i guerrieri. Vico dice che la sua giurisprudenza fu un *serioso poema*. Però quando aveva conqui-

stato i suoi rivali, dato loro il diritto, regolati i loro rapporti col potere centrale, s'arrestava e li lasciava fare e vivere a modo loro.

Uno Stato non ha bisogno d'arte; oppure ha un'arte autoritaria e ufficiale che è la negazione più aperta dell'arte vera. Così Roma. Ella trattò l'arte come la religione; siccome uno stromento di regno. Da qui quella censura poliziesca, sospettosa, esercitata sui poeti, sui teatri, sugli spettacoli, che continua ad essere oggi ancora il modello di tutte le censure preventive. E così, come ebbe un'arte di Stato, ebbe una lingua. I suoi oratori, i suoi legislatori, i suoi proconsoli parlavano e scrivevano in una lingua non solo diversa da tutte quelle che realmente parlavano i varj popoli che componevano il suo impero, ma che parlava lo stesso popolo di Roma.

Essa non attribuiva importanza che a quello che estimava necessario alla forza dello Stato. Però, religione, arte, lingua, costumi, tutte cose secondarie che ella riceveva come altrettanti tributi dei popoli che andava sottomettendo, e che in sua mano, sotto l'inesorabile regolo delle sue leggi, non divenivano che nuovi ordigni del suo vasto meccanismo.

E naturalmente tra le genti assoggettate quella che aveva da dare di più a Roma era la Grecia. Già si era abituata a' suoi doni fin dalla conquista della Sicilia: ma quando potè penetrare nel cuore della patria classica delle Grazie e delle Muse, come avrebbe resistito? Essa tracannò senza esitare il filtro voluttuoso che le era offerto e se ne inebbriò. D'allora in poi Roma s'ingrecizzò: vestire, parlare, profumarsi, amare alla greca era di buon genere, come nel cinquecento lo fu pei Francesi vestire, parlare, profumarsi, amare all'italiana, ed oggi lo è per gl'Italiani alla francese! E naturalmente fra tanti doni greci il più gradito e seducente fu l'arte: di là i pittori, gli scultori, i musici, i danzatori: gli esempi della poesia, dell'eloquenza, della storia: di là uscì il teatro. Il teatro entrò in Roma a porte spalancate, assieme alla civiltà di tutta la Grecia. Urlavano i Scipioni, urlavano i Catoni; urlava la minoranza gelosa della immacolatezza nazionale: si rogavano, si promulgavano anche leggi proibitive, ma *quid leges sine moribus*? Lo spirito dei conquistati era penetrato fra

i tribuni, fra i consoli, fra i legislatori, nel popolo intero e le leggi restavano lettera morta. Una sola durava sempre ferma e inconcussa, perchè aveva seco il consenso quasi unanime delle classi dominatrici: che l'arte qualunque si fosse, molto più la teatrale, non potesse mai, anco indirettamente, profanare la santità del nome romano, menomare l'autorità del Governo. Però il divieto di esporre in teatro argomenti e persone romane, era sempre vigente e rispettato: ma questo divieto, ognuno l'intende, non faceva che secondare il trionfo del teatro greco, il quale, figurando la scena in paesi talvolta immaginarj e popolandola di personaggi che non avevano nulla di comune col popolo romano, lo sollazzava senza dargli ombra, e gli offriva il modo di ridere di tutti i vizii umani senza lasciar credere che ridesse de' suoi.

Del certo, o Signori, questo movimento intellettuale era conforme all'indole stessa di Roma, la quale per sua natura e del suo stato di conquista era costretta ad atterrare tutte le sue barriere e ad oltrepassare i confini d'una terra o d'una nazione, e a diventare cosmopolita. E d'altro lato che cosa avrebbe fatto Roma se avesse seguito il consiglio dei frequentatori delle veglie di Scipione, e vietato il suo suolo alla coltura letteraria di cui la conquista aveva sparso la semente sul suo cammino? Sarebbe restata semibarbara: poichè priva ella stessa degli elementi naturali dell'arte, essa non sarebbe riuscita mai a produrre che frutti scarsi, artificiali e caduchi! E restando barbara sarebbe anche restata debole, poichè senza il prestigio della civiltà e della bellezza, anche tolta a prestito, i popoli o avrebbero resistito più lungamente, o si sarebbero più prontamente ribellati ad un potere che non aveva altra legittimità che quella della forza e delle armi. Roma esclusivamente nazionale, latina, sarebbe stata come uno di quei regni Sabini od Etruschi che ella s'era ingoiati, e condannata a vegetare e morire entro la breve valle del Tevere non sarebbe stata più Roma. Ella sdegnò d'essere una famiglia, volle essere l'umanità: prese in mano la fiaccola del pensiero greco e la portò in giro per il mondo; questa è la grandezza somma di Roma.

Però ella non fu la imitatrice barbara e ignorante che ruba le gemme e i fiori de'suoi idoli e se ne adorna brutalmente; ma imitatrice coll'intelletto d'un artista che penetra lo spirito, e disasconde

le bellezze dei capolavori d'un maestro, li ravviva, li moltiplica e li volgarizza. Perocchè se a Roma mancava il genio creatore, nessun popolo possedette più di lei il genio assimilatore. Questa potenza assimilitiva risplende in grado eminente in Virgilio, in Orazio, in Catullo: e tranne che nella tragedia che non poteva mai, per le cose dette diventare indigena in Roma, anche nel teatro.

La Commedia infatti di Terenzio, la più perfettamente greca, quanto alla favola, al meccanismo, all'intreccio e ai tipi, è anche nello stesso tempo la più latina: latina per la lingua, per lo stile, latina per le sentenze, per quella specie d'universalità umana che acquistano sotto la penna del secondo Menandro anche i caratteri della più pura origine ellenica. E questo avveniva anche per un'altra cagione notata non da me, ma dal Mommsen, che a me par piena di profonda verità. I Latini imitarono i Greci, ma non tanto ne' maestri e nei modelli dell'arte classica esclusivamente ellenica e nazionale, quanto ne' maestri e nei modelli dell'arte romantica, di sua indole cosmopolita. I loro maestri favoriti non sono Sofocle ed Aristofane, ma Euripide e Menandro: e poichè quel che toglievano ad essi era più umano che greco, così l'arte loro partecipava della stessa universalità e libertà di modelli, e rappresentava come la varietà ideale, infinita, del vasto impero di Roma.

Riassumendo le cose dette voi vedrete che se Roma ebbe un'arte, quindi un teatro d'imitazione, l'imitazione era nella necessità della sua storia intellettuale, come l'originalità giuridica nella necessità della sua costituzione politica. Quell'imitazione però avendo tolto a seguire la Grecia, oltre aver scelto il più sublime, scelse pure il più naturale, il più omogeneo, il più consanguineo dei modelli: che infine non fu un'imitazione servile, plagiaria, ma traduttrice e creatrice, e quel che più importa non curvata all'idolatria d'alcun pensiero gretto, esclusivo, regionale, ma elevata nella contemplazione d'un ideale che illuminava allora, e che illumina ancora tutta l'umanità.

Frattanto codesta storia del teatro latino che vi ho a grandi tocchi abbozzata, non è che lo specchio dell'italiano. E il perchè lo sentiamo in noi stessi: noi non siamo che latini trasformati.

Anzi a parlare più esatto, Roma antica non fu che una trasmutazione dell'Italia più antica. Se si potesse fare l'analisi del nostro sangue, noi ci troveremmo certamente più parenti degli Italioti che resistettero tre secoli a Roma, che della piccola tribù di ladroni cresciuta tra il Tevere e i monti della Sabina che diedero il nome alla terra

Pertanto i gradi, le fasi, i progressi di questa trasmutazione si possono leggere dappertutto, ma in nessun monumento più scolpitamente che in quello della nostra lingua. Ormai ogni incertezza mi par tolta: il nostro italiano non è che un impasto dei parecchi idiomi volgari, o, come diceva Dante, plebei, parlati dai diversi popoli italici e del latino antico, ufficiale, più scritto che parlato, ma usato contemporaneamente a quelli, con una lieve spruzzatura di voci e modi stranieri che ad ogni lingua di popolo soggetto all'invasione e alla contaminazione forastiera è inevitabile. Se non che concedetemi un pensiero che nello studio di questo interessantissimo argomento della storia della nostra lingua, al quale mi augurerei che in ogni Università fosse assegnata una cattedra speciale [1], vorrei vi servisse di lume e di guida costante. Nella nuova lingua tutti gli elementi che vi ho citati non entrano tutti a un modo, nè colla stessa misura: vi entra sovrabbondante l'antico volgare italioto, per il predominio che ha sempre la lingua parlata sulla scritta; ma poichè quel volgare non era che idioma ristretto a ceti plebei e ad usi bassi e famigliari, così per levarsi a dignità e universalità di lingua ha bisogno di fare sopra sè stesso un'opera di dirozzamento e di purificazione che lo renda atto all'uso più generale ed elevato dei ceti e delle cose nobili. Il latino pretto invece vi entra in dose minore e in forza della sua stessa corruzione o si direbbe volgarizzamento, ed è per questa sola via ch'esso può passare da

[1] Non so se a questo soddisferà il nuovo insegnamento di lingue e letterature neo-latine istituito testè dal ministro Bonghi: conviene vederlo all'opera. Forse il disegno dell'illustre ministro è più vasto di quello che io ho vagheggiato; ma temo sia anche men definito. Io avrei desiderato un vero e proprio insegnamento di *Storia della Lingua italiana*, di cui sarebbe stato necessario complemento il raffronto delle altre lingue romanze, uscite come l'italiana dal grembo latino.

scrittura limitata a parola comune dalle labbra dei teologi, dei dotti, dei legisti, dei notai a quello di tutto il popolo.

Ciò basterebbe senz'altro discorso a spiegare come e perchè l'arte nostra non fu che un travestimento della coltura attico-romana; poichè dove la parola, primo segno del pensiero, palesa ancora così vicino il legame della radice antica, l'arte non può produrre che frutti del medesimo ceppo. Ma al pari della lingua resistette l'orgoglio della stirpe e la tradizione del pensiero. I nostri padri erano tanto fieri del loro sangue latino, quanto cominciamo a vergognarcene noi nipoti. Il *civis romanus sum* non lo potevano più pronunciare ad alta voce in faccia ai barbari che li avevano vinti, ma lo portavano nel cuore. E i barbari stessi lo sentivano, e ci invidiavano la ricca povertà di quel nome e di quelle memorie.

La storia di Roma la ritenevamo nostra; la sua potenza e civiltà non era che un vecchio tesoro di famiglia sepolto per un istante da un'alluvione barbarica, ma che bastava diseppellire per tornare civili e potenti. Quei che dicevano che Roma era morta mentivano: non era morto che il suo corpo infistolito dalla peste de'Cesari; ma il suo spirito viveva sempre. Viveva nella liturgia delle Chiese, nelle biblioteche de'conventi, nelle pazienti traduzioni le conservazioni de'monaci: che diciamo? Persino nelle leggi dei barbari che copiavano la sua sapiente giurisprudenza, persino nelle tebaidi degli anacoreti che alternavano, come S. Gerolamo, la ettura del Vangelo con quella d'Aristofane e di Terenzio.

Roma era eterna. Essa s'era trasmutata da capitale del mondo pagano in metropoli del mondo cristiano, ma era sempre regina. Quando i barbari credevano averla distrutta, essa resisteva più viva che mai. *Roma caput mundi regit orbis frena rotundi.* L'opera concorde dei conquistatori, dei re, dei legisti, dei letterati, dei poeti, dei monaci è di restituire all'Italia la sede del Sacro Romano Impero che Costantino, « quando contro il corso del ciel l'aquila volse, » ne aveva divelto. Lo stesso Papato non è che la forma spirituale dell'Impero, che viveva per esso e da esso derivava come il corpo dallo spirito. Infine la rivoluzione comunale, il primo e più certo segno d'un'Italia nuova, fu rivolta di Latini contro la seconda invasione feudale dei pronipoti degli invasori

di Roma, e se i Comuni non temettero far guerra agli imperatori fedifraghi o violenti, s' arrestarono sempre innanzi alla negazione giuridica dell'autorità imperiale; e dopo averla atterrata a Legnano s'affrettavano a riconoscerla e rialzarla a Roncaglia. Infine il primo degli Italiani, il solo veramente grande poeta nazionale, Dante Alighieri, non che rompere la tradizione latina, la invocò come fondamento della risurrezione politica nella *Monarchia:* la raffermò nella sua Commedia colle figure di Virgilio e di Catone, allegoria della scienza e della giustizia umana che scortano ed illuminano il mortale traverso gli errori della vita, e finalmente la collocò al sommo dell'empireo, tra la luce dei beati, nel simbolo dell'aquila de' Cesari. E mancò poco, voi lo sapete, che il poema che doveva tramandare all' Italia ventura i ricordi del suo primo rinascimento, e i vaticinj del secondo, vero sole al sommo di due mondi, non fosse scritto in latino.

Ma finalmente l' Italia possiede una lingua sua, formata e civile, ha dietro sè una storia lunga, seminata di fatti stupendi, di vittorie e di sciagure gloriose, e può dirsi oggimai anche una letteratura già adulta, che nelle cronache, nelle canzoni, nelle novelle, nelle sacre rappresentazioni racchiude in germe tutte le specie più perfette dell'arte: ha infine tutti gli elementi d'una vita letteraria, alla quale non resta che approfittare del calore del sole natio e dei soccorsi della benefica natura per crescere e fortificarsi. Pure non avviene così: la nuova Italia sente il bisogno d' una nuova letteratura, aspira ad un secondo e più vigoroso rinascimento, apprezza anche, non ostante l'opinione impenitente de' suoi letterati di scuola, i vantaggi che può trarre da una lingua oramai consacrata da Dante, da Petrarca e da Boccaccio: ma nel momento di accingersi all'opera che cosa fa ella? Scende ne' sotterranei, si rinchiude ne' conventi, mette sottosopra archivj e biblioteche, percorre l'Oriente e l'Occidente, manda in ogni parte della terra, col danaro e coi brevi dei Papi stessi, missonarj letterarj alla scoperta delle reliquie greco-latine, che il diluvio barbarico e la superfetazione degli amanuensi e dei monaci superstiziosi aveva sepolto e tradito, e risuscita ancora l' antichità classica che pone a fondamento della sua nuova civiltà e porta in trionfo.

Ora quale arte, quale letteratura, e quale teatro poteva nascere

da una siffatta storia, da educazione siffatta, da siffatto spirito, se non un teatro d'imitazione di quegli stessi modelli attico-romani, a cui tutta l'arte si inspirava, in cui l'anima stessa d'Italia riviveva? Sulle prime anzi non si osò nemmeno contaminare ne'veli plebei d'un volgare nazionale i capolavori evocati dai maestri; ma o li riprodussero nel loro originale, o li imitarono religiosamente persino nella lingua. Però lungo il XIV e XV secolo, il teatro della società colta italiana è non solo una copia del latino, ma è scritto in latino. Non per questo le sacre rappresentazioni, i misteri, la moralità morirono di colpo, ma esse andarono sempre più perdendo terreno, e ristringendosi ai teatri campestri, ai pubblici popolari, alle sagre religiose, a cui l'estendersi crescente del teatro classico ormai li condanna.

Per contrario il Teatro latino in *lingua latina* continuò a tener forte e a contrastar le scene anche al Teatro latino *voltato in italiano*, che pur non era che suo fratello carnale, fino nel bel mezzo del rinascimento; ed è noto, per lasciar nomi ed esempi minuziosi, che Pomponio Leto costituì in Roma un'Accademia di filodrammatica col solo istituto di recitare i copolavori del teatro greco-latino, tra i quali con grande pompa di apparati fu data l'*Aulularia* di Plauto innanzi al fiore della Società romana che intendeva e parlava allora il latino come i Latini parlavano il greco, ed ora noi tutti europei il francese. Tuttavia erano questi gli eccessi del primo amore e gli effetti d'un culto ancor vergine ed entusiasta. Tntti non la pensavano in Italia come il Bembo che non voleva recitar l'Ufficio per non guastarsi lo stile latino, o come il Filelfo che chiamava il latino « la sola lingua degl'intelletti umani; » ma tutti però erano d'accordo a convenire che il dramma perfetto si potesse avere solo seguendo l'orme di Plauto e di Terenzio, come questi avevano seguito quelle di Menandro e d'Apollodoro.

Pertanto le tradizioni Plautine e Terenziane cominciarono andar di pari passo colle imitazioni, e alla corte di Ferrara, la più passionata protettrice del teatro, voi già vedete collo stesso desiderio di spettatori e la medesima soddisfazione di dame e cavalieri, le traduzioni de' *Menecmi*, dell'*Anfitrione* di Plauto, dell'*Andria*, e dell' *Eunuco* di Terenzio gareggiare colla *Cassaria*

dell'Ariosto e colla *Calandra* del Bibbiena e via dicendo. A questo punto, cioè all'aprirsi del cinquecento, e co' due nomi testè ricordati comincia il secolo d'oro della Commedia Italiana. La passione degl' Italiani per il teatro in quel tempo è indescrivibile. Non c'è festa, non matrimonio illustre, non assunzione di Papi o di Principi, arrivo o partenza di Sovrani, ricorrenze di Santi, o ingresso di parroco che non finisca in uno spettacolo teatrale. Quindi teatri, autori, attori, filodrammatici in ogni angolo, ad ogni piè sospinto.

Intanto che il popolino si bea innanzi ad un trespolo rizzato nella piazza o nel cortile d'una osteria, nelle grasse lepidezze del Buzzante o del Calmo che danno l'ultima mano proprio allora alle maschere del Pantalone, del Pulcinella e dell'Arlecchino, la nobiltà cortigiana e principesca, i Re, i Papi stessi erigono nei loro palagi o nelle loro capitali sontuosi teatri e vi eccitano i palati stanchi, ma non sazj, nel cibo più raffinato della Commedia erudita, o come dicevano loro *sostenuta*, l'unica che riguardassero degna del loro gentil sangue latino e de' loro ozj eleganti. Saper il numero delle Commedie scritte in quei giorni fu impossibile a un Quadrio e ad un Muratori, molto più a noi che l'erudizione adoperiamo non per affastellare gramigna, ma per sceglier fiori. Pensate che il Goldoni ne ebbe in mano del solo quattrocento tra Commedie scritte e Commedie a soggetto delle centinaja, e che soltanto di Commedie pastorali vi son cataloghi che vanno a duecento e fate il conto del resto.

Non v'era città che non avesse il suo teatro, taluno pregevole per architettura classica, opera del Palladio. E come il Teatro, aveva la sua compagnia di dilettanti, fra i quali è famosa l'Accademia de' Rozzi di Siena a cui appartenevano le sommità letterarie e principesche, non che d'Italia, di mezza Europa. E non si faceva che scrivere, allestire, recitar Commedie tutto l'anno. Sopratutto la passione del recitare era grandissima. Anche i principi non la sdegnavano: gli Este ne andavano pazzi e non si tenevano dal correre la città in compagnia di comici di mestiere e dal comparire anche nelle più sfacciate Commedie dell' Ariosto e dell'Aretino.

Negli spettacoli, nelle decorazioni si profondevano tesori e vi era

adoperato il fiore degli artisti, fra i quali basterebbe citar a Venezia il Tiziano, a Firenze il Peruzzi, a Roma lo stesso Raffaello.

Il Papa che diede il nome a quel secolo fu anche il Mecenate più sontuoso de' teatri e de' comici, ed è famosa la rappresentazione della *Calandra* del Bibbiena suo segretario, fatta in Vaticano alla presenza di tutto quanto avevano di più distinto gli uomini e di più bello le donne della cristianità.

Ora che cosa erano tutte queste Commedie che facevan la delizia del più gran secolo dell'arte, e che esilaravano la società più colta d'Europa? Erano o traduzioni, o riproduzioni, o contraffazioni, o *contaminazioni*, per usar la parola latina, del teatro attico-romano: ma insomma rimodernature del modello antico. E non c'è bisogno vi affatichiate molto a cercarne le prove: prendete in mano una Commedia qualsiasi del cinquecento e lo toccherete con mano.

La *Calandra* del Bibbiena, i *Simillimi* del Trissino, i *Lucidi* del Firenzuola non sono che rimodernature più o meno libere dei *Menecmi* di Plauto. Così gli *Incantesimi* e la *Dote* del Cecchi non sono che la *Cestellaria* e il *Trinummus;* così la *Sporta* del Gelli, e il *Capitano* del Dolce, il *Miles Gloriosus* e l'*Aridosio* del Lorenzino, un impasto degli *Adelfi* di Terenzio e dell' *Aulularia* di Plauto, e via discorrendo senza fine.

Nè la imitazione era nascosta o vergognosa; anzi era confessata e vantata, e se qualche autore rischiava un passo fuori dalla carlaja, od era sospetto di novità, se ne scusava tosto o con esempi tratti da' maestri, come il Cecchi ne' *Rivali;* « Ne è questo peccato, poichè Plauto fece questo medesimo nel *Penolo,* » o confessando che eran casi già accaduti in antico: « però già accaduto in parte in Grecia; » o infine riconoscendo umilmente la propria inferiorità come l'Ariosto:

> « È ver che nè volgar prosa, nè rima
> « Ha paragon con prose antique o versi,
> « Nè pari è l'eloquenza a quella prima.

Come dissi, tutte non imitavano a un modo: chi traduceva senza altro talvolta persino i nomi dei personaggi: chi riproduceva fe-

delmente le favole e l'intreccio e non s'avventurava che a piccole varianti di nomi, di forme, di costumi: chi si permetteva delle libertà anche più grandi introducendo scene, episodj, catastrofi, talvolta a guisa della *contaminatio* latina, e fondendo e rimpastando in una sola, due o più Commedie antiche, e cavandone una nuova italiana, come fece specialmente l'Ariosto nei *Suppositi*, fusione dei *Captivi* e dell'*Eunuco*, o nella *Cassaria*, schiumatura felice del fior fiore dell'*Heautontimorumenos* e dell'*Andria* di Terenzio, e della *Mostellaria* di Plauto.

Tuttavia taluno non si tenne dal fare un passo anche più ardito. Incoraggiato dall'accoglienza delle contaminazioni, si peritò anche tentar la Commedia schiettamente originale italiana. Di questo numero sono la *Lena* dell'Ariosto che è, come sapete, il femminile di *Leno*, l'*Assiuolo* del Cecchi, e la più originale, ma anche la più oscena di tutte, la *Mandragola* del Machiavelli. Che essi riproducano compiutamente la Società del XVI secolo, come ad altri parve, io non lo direi: la corruzione del cinquecento era grandissima, ma più elegante e più fina. Della vita molle, lasciva, ma colta e raffinata dei nobili, dei prelati, dei principi, de' poeti e delle Eterie letterate d'allora, non v'è traccia, e non vi poteva essere. Nessuno di loro, per poco potere che avesse, avrebbe sofferto d'essere trascinato alla gogna delle scene.

In questo i sovrani del cinquecento non eran più tolleranti dei dominanti di Roma antica. Che fosser messi in canzonella de' personaggi immaginarj greci, latini o turchi (i Turchi eran di moda); o malmenato il popolino minuto e vile dei frati, de' poeti, de' letterati, de' parassiti, de' servi, ciò non guastava, anzi segnava sempre più chiara la linea di separazione tra le classi destinate a comandare, e quelle destinate ad obbedire; ma che gli stessi poeti si permettessero di ridere e di far ridere alle spalle de' loro signori, probabilmente de' lor mecenati, dai quali eran salariati e spesso mantenuti e ingrassati, questo sarebbe stato tale un cominciamento di rivolta, che gente accorta e previdente come i Della Rovere, i Borgia, i Medici, i Gonzaga, i d'Este, i Montefeltro, o come la aristocrazia Veneta e Genovese, non avrebbe potuto tollerare senza lasciar logorare alla base la loro stessa potenza.

Coloro pertanto che immaginano di trovare la pittura fedele del

cinquecento nelle *Lenae* dell'Ariosto, o nei *Fessenj* del cardinale Bibbiena si disingannino: essi non danno più nel segno che se lo andassero a cercare nelle imitazioni tradotte e imitate da Plauto e da Terenzio. Anche il cinquecento si specchia nella sua Commedia, ma non soltanto ne' pochi esemplari che si sogliono dire originali italiani, rivoli perduti entro un mare, ma in tutta la Commedia di quel secolo, anche nelle contaminate, anche nelle imitate, anche nelle tradotte. E ciò a prima giunta vi deve sembrare paradossale, ma se pensate a quello che abbiamo discorso sin qui, lo troverete tosto ragionevole.

Il nostro teatro, e si potrebbe dire altrettanto della nostra epica, della nostra lirica, della nostra satira, di tutte le nostre arti, fu un'arte d'imitazione; e non c'è che dire! Ma imitazione di che? È qui dove lo Schlegel e i suoi seguaci non hanno capito, ed è qui dove devono rispondere. Imitazione sì, ma di quell'arte di cui si credevano immediati eredi, di quella vita di cui si sentivano continuatori, di quell'ideale che credevano ci fosse stato trasmesso come un talismano di risurrezione, e che imperava sui nostri spiriti come il Nume d'un domestico tempio per due secoli difeso contro la profanazione della barbarie e la guerra dell'incredulità.

L'arte italiana riprodusse la latina! Grande scoperta! ma volontariamente, pensatamente, col pretesto e la fede di non risuscitare che i venerandi antenati della domestica genealogia. Però quello che a noi può parere misfatto era per gl'Italiani del secondo rinascimento un merito; quasi l'adempimento d'un debito di famiglia. Nessuno credeva che copiare un greco-latino di Plauto o di Terenzio fosse un offendere le regole e i diritti dell'arte, perchè nessuno pensava che quei greco-latini non fossero di famiglia come, o meglio ancora che non lo fossero i contemporanei inzafardati di sangue spagnuolo, tedesco, francesco e turchesco... Anzi il crimenlese stava non già nel seguir le sacre vestigia, ma nello scostarsene: e il poeta che faceva de' passi fuori di casa, era costretto subito a chiedere perdonanza e a tornare indietro. Quel rinascimento era un paganesimo travestito nelle bende cattoliche: e perche il teatro avrebbe dovuto essere diverso? Si portava in processione per Roma il Laocoonte come un santo: e come volete che si credesse che canonizzare sulle scene Plauto e Terenzio

fosse eresia! Tutta la vita era così: tutti pensavano e credevano a quel modo. E quando un sentimento, un errore, un pregiudizio qualsiasi è talmente penetrato nello spirito d'una società da muoverla e governarla in tutti i suoi atti più importanti, persino nelle opere più libere e spontanee dell'arte, andate a gridare a quella società che essa copia ed imita.

Se essa non risponderà addirittura mostrando i suoi capolavori, potrà dire per lo meno: quest'errore, questi pregiudizj, questa idolatria, questa imitazione, queste copie che voi mi rinfacciate sono quelle che c'è in me di più necessario, di più originale e di più sincero, perchè sono la parte più viva e più cara di me stesso: anzi tutta me stessa. Però nessun errore più grosso di quello buttato là in tanti libri: che la Commedia del cinquecento, perchè ricalcò la latina, non ebbe nulla d'italiano. Ebbe d'italiano il modo di concepire, di gustare e di rappresentare l'arte, il che non mi par poco. Egli è come dire che l'arte nordica non ha nulla di scandinavo o di germanico, perchè rammenta più direttamente le origini Indo-Ariane trapassate in essa senza il lavorio modificatore dell'arte pelasgica. Non riprodusse a rigor di termini de' tipi, delle usanze, degli aneddoti cinquecentisti, ma rappresentò, quasi direi in mito, le idee, i costumi, le coscienze del cinquecento; che fu anche più. Il Saint Marc Girardin dice « che il Teatro non riflette mai la vita reale d'un popolo, ma la sua immaginazione; » ed è vero. Il Teatro del secolo XVI rappresentò, non quel popolo, ma la sua immaginazione artistica.

Io non penso, come qualche studioso del Teatro stampò [1], che i ratti di fanciulle, gli equivoci di gemelle, la credulità dei babbi o de' mariti, i lenocinj de' servi, le spacconate dei capitani Spavento e dei capitani Fracassa fossero così frequenti e così usuali da formare il fondo del cinquecento, e quindi il substrato naturale ad un Dramma nazionale, ma penso però che quella Commedia era perfettamente conforme allo spirito della sua epoca, e la ritraeva fedelmente. La gioconda mollezza, il riso spensierato, il linguaggio impuro, lo scherzo scollacciato, la morale larga, l'indifferenza scettica, l'amore ignudo, lo spirito pagano insomma

[1] MORANDI. *Della imitazione latina nel Teatro italiano nel secolo XVI.*

di quel secolo potente che sembrava compendiare in sè stesso tutto lo splendore e tutta la corruttela dei secoli di Pericle e di Augusto insieme riuniti, trovasi impresso in tutte le opere d'arte; ma in nessuna più scolpitamente che nella Commedia, che risuscitava Plauto, Terenzio, Aristofane e Menandro coll'anima d'Ariosto e di Machiavelli.

Ma a questo punto taluno di voi potrebbe essere tentato a chiedermi: E la Tragedia? Rammentate quel che disse il Nisard della latina; senza un popolo, senza una lingua, senza una fede, non epopea e non tragedia. Così press' a poco potrebbe dirsi circa la tragedia italiana. Che l'Italia del 500 non avesse nè un popolo nè una lingua lo sanno gli scolari. Il vizio profondo organico della nuova vita italiana, fu sempre quello: la discordia de' parlari, effetto e causa insieme della discordia degli affetti e dei voleri. Come vi dissi l'anno scorso, il filo del pensiero italiano non si ruppe mai, ma non ebbe mai la forza di annodarne in un gruppo solo le forze divise. D'altro canto, per continuare la figura, quel filo non era che la tradizione latina e nella tradizione latina non ci fu mai la tragedia: o, peggio, ci fu quella servilmente rettorica di Seneca, da cui non poteva crescere che una prole altrettanto rettorica e servile.

Che poi l'Italia abbia avuto una fede può parere a chi ode che oggi ancora è la metropoli del cattolicismo; ma il culto non è la fede. L'Italia non conobbe mai il fervore religioso che inspira le imprese eroiche e sfida le tragiche catastrofi. Alle Crociate partecipa più come mercantessa che come guerriera. La cavalleria, la grande massoneria armata del Cristianesimo, fu un costume e una istituzione franco-germanica. I suoi templi, lunge dall'avere l'unità armonica del tipo greco, hanno tanti caratteri architettonici diversi quante sono le città da cui sorgono: e S. Marco che rappresenta Venezia non somiglia a S. Maria del Fiore che rappresenta Firenze, più che il Duomo di Milano non somigli al Duomo d'Orvieto o di Monreale: e S. Pietro, opera cosmopolita della Chiesa non d'una nazione, eretto col danaro universale delle indulgenze non è nato dalla fede, ma dalla superstizione e dalla vanità, e, se eccettuate la cupola di Michelangiolo, protesta dello spirito più libero e originale del cinquecento, non ha nulla

d'italiano, fuorchè i freddi marmi dei ruderi pagani su cui è rizzato.

Pertanto nel cinquecento, così prolifico di Commedie, voi non trovate che poche e tardive tragedie a stento riscaldate nelle serre delle Accademie, a stento sostenute in vita dal feticismo, ma nessuna delle quali, non eccettuata la più libera e vitale fra tutte, la *Sofonisba* del Trissino, giunge alla popolarità della più modesta commediola dell'arte; nessuna delle quali è rileggibile oggi, quando pure si leggono sempre con piacere e con frutto le scene del Lasca, del Gelli e persino dell'Aretino.

Pertanto qui io son d'accordo coi Tedeschi che all'Italia manchino il genio epico e il genio tragico. L'Italia non ebbe un poema epico, non poteva avere una tragedia. Ebbe invece la novella, il romanzo e potrà avere un giorno il Dramma. Però, contrariamente ai Tedeschi, se almeno Dante, Boccaccio, Ariosto e Manzoni, parlo del Manzoni dei *Promessi Sposi,* possono far fede, credo che ella abbia il genio drammatico assai più naturale e vigoroso dei Tedeschi stessi; i quali, checchè, facciano non potranno mai far entrare nel dominio dell'arte come tipi del genio drammatico nè il *Wallenstein* di Schiller, nè il *Faust* di Goethe, e molto meno la tragedia classica dei conjugi Gottsched, o la tragedia borghese di Lessing.

A questo punto, o Signori, io mi fermo pensando che basta l'esempio del cinquecento a dar sufficiente risposta alla prima parte del quesito che ci siamo proposti. Il che non significa che il seicento sia del tutto trascurabile. Anzi le Commedie di Buonarroti il giovane, sebbene ricalco de' suoi predecessori fiorentini, sono una miniera ricchissima di modi schietti e popolari, nelle quali ogni giovane che intraprenda lo studio della nostra lingua potrà frugare sempre, e scegliere con frutto. Ma, comunque, siamo nell'età della decadenza, e non è coi prodigi della vecchiaia che possiamo dimostrare la nostra robustezza. Siamo invece coraggiosi, se vogliamo esser giusti.

Se i forastieri che ci negano un teatro originale nazionale hanno voluto sottintendere che l'Italia non fece che evocare i genii pagani dell'arte classica di cui restò idolatra, nulla di più indiscutibile, ma nulla anche di più comune e di più insignificante.

Comune, perchè anche la Francia fece altrettanto fino al secolo XIX; altrettanto la Germania, altrettanto l'Inghilterra, poichè Shakespeare stesso non fu che una meteora splendente d'un aurora, romantica, seguita ben tosto da altri due secoli dello stesso nebbione classico disteso per tutte le altre nazioni d'Europa. Solo la Spagna ruppe l'avito modello, e non lo riformò mai più: ma qui sarebbe il caso di chiedere quale altra forma letteraria artistica, scorso quel seicento che fu per essa secolo d'oro, ella seppe produrre? Lopez e Calderon crearono certamente un nuovo tipo d'arte drammatica, ma troppo spagnuolo e troppo secentista per poter infuturarsi oltre il loro tempo, ed essere fecondo germe di un'arte nuova e universale.

Insignificante poi, perchè tanto l'Italia di Dante, quanto quella di Michelangiolo non si sarebbe mai sognata di proporre a sè stessa il problema del suo rinnovamento nei termini in cui lo pongono gli Enciclopedisti francesi, o gli Hegeliani tedeschi. Ella anzi pensava che solo conciliando insieme lo spirito cristiano colla forma pagana, avrebbe raggiunto la perfezione dell'arte, quella bellezza terrena e quella beatitudine celestiale di cui le Loggie di Raffaello, disegnate col pensiero della Bibbia e coi contorni di Zeusi, rimasero l'archetipo.

Però, se per dramma nazionale o originale si vuol intendere un Dramma così conforme al suo spirito, alla sua fede, alla sua opinione, ai suoi gusti artistici, ai suoi costumi, alla sua vita vera e reale, allora ognuno ha già veduto che essa non avrebbe potuto fare di più.

Quanto più alcune commedie hanno l'aspetto greco-latino, tanto più sono italiane. Quanto più riflettono il tipo artistico che ognuno portava nella sua mente, tanto più sono originali.

D'altro canto, non dovrebbe dimenticarselo la critica moderna, la commedia del cinquecento non fu un plagio servile, ma una libera interpretazione. Lo stampo italiano del cinquecento c'è tutto. Le contaminazioni dell'Ariosto e del Lasca sono trasformazioni, talvolta creazioni. Soltanto la naturalezza e la vivacità della lingua basterebbero a costituire per sè sole un originale. Rispettato il canavaccio della favola e le linee generali del tipo, il poeta vi lavora dentro colla massima libertà e vi lascia, in ogni tocco, la

cifra della sua maniera e il suggello del suo stampo. E non parliamo delle commedie e delle farse improvvisate a soggetto, indipendenti come la fantasia dell'attore che le creava, e il gusto momentaneo e istintivo del pubblico che le applaudiva; e che furono, non dirò come il signor Capuana, il solo figliuolo legittimo della commedia italiana, ma che furono certamente il germe della Goldoniana; cioè l'origine d'una delle forme più progredite e più originali della nostra drammatica.

Così imitatori, meno de' Francesi che imitarono e dai latini e da noi, ma imitatori del nostro, anzi rigeneratori e rinnovatori d'uno spirito che non restò chiuso ad alcuna nazione nè ad alcuna epoca, ma che fu universale ed umano e dominò per due volte il mondo intero, noi abbiamo diritto di affermare che il nostro teatro fu nel cinquecento quello che poteva essere ed era in tutta Europa, il più originale degli imitati, il più indigeno degli importati, il più fedele riflesso di quel rinascimento di cui noi riaccendemmo la fiaccola al domestico focolare per comunicarne la scintilla al resto delle genti europee.

Circa poi al secondo punto del quesito: se l'Italia possa avere un teatro anche più libero e originale e italiano di quello del secolo XVI, devono rispondere prima d'ogni altro Metastasio, Goldoni, Alfieri, e l'interrogarli sarà l'oggetto delle nostre lezioni.

LEZIONE TERZA

Il teatro nel secolo XVIII.

E prima del melodramma; suoi antecedenti. — La sua origine è più antica dell'*Orfeo* del Poliziano. — Ma il primo abbozzo completo non si trova che all'uscir del 1500. — Citasi il Quadrio. — Secentismo teatrale nel secolo XVIII. — Miscellanea di tutti i generi nel teatro di quel secolo. — Se ne spiegano le cagioni. — Grido di riforma dei critici. — Opinioni del Marcello, dello Zeno, del Muratori, del Gravina. — Consigliano il ritorno all'arte classica. — E la fuga dell'imitazione straniera; ma non sostituiscono alcun concetto organico. — Tuttavia nei particolari giudicano con gusto. — Ma eccetto il Maffei, nessuno di loro predica coll'esempio; nemmeno il Gravina. — Sue infelici tragedie. — Incontra il Metastasio a Roma e lo scopre all'Italia.

Quali erano le condizioni del Teatro nel secolo XVIII? Quale il gusto del pubblico, quali le idee dominanti dei critici e dei letterati intorno ad esso? Per quanto tardi a voi come a me di entrar nel vivo del nostro tema, voi converrete che per poter intendere e discorrere convenevolmente del melodramma di Metastasio, della Commedia di Goldoni e della Tragedia d'Alfieri, bisogna aver, come che sia, risposto a queste domande. Anzi gli è d'uopo che facciamo ancora una brevissima sosta nel nostro cammino e volgiamo un'occhiata rapida alla prima delle forme drammatiche che ho testè citata, la quale per la sua origine più recente, la sua indole speciale, i suoi svolgimenti diversi e, devo anche soggiungere, il suo grado secondario nella Storia della poesia drammatica, non potrebbe essere confusa nè pareggiata alla Tragedia e alla Commedia.

Intendo della Melodrammatica. Non temiate però che io vi voglia disegnare, nemmeno di profilo, la Storia del Melodramma: sarebbe

una facile fatica erudita, senza il frutto corrispondente. E tanto più che i suoi problemi più grossi, e i suoi fasti più illustri li troveremo tutti quanti raccolti e compendiati nello stesso secolo XVIII, che ne fu in certa guisa il secolo pericleo. Gioverà solo, per non avere ad ogni istante a sospendere il discorso del presente, ed aver più alla mano il filo della tradizione, ricordare fugacemente alcuni fatti, e determinare chiaramente alcune idee.

Ora dunque è vano cercare il momento in cui la musica si accoppiò alla drammatica. Nacquero gemelle e vissero congiunte, sino a che proclamarono, dopo un lungo esperimento di compromessi e di transazioni, e senza negarsi per questo i fraterni soccorsi, la lor vicendevole autonomia e indipendenza.

La lirica originalmente era cantata e cantata l'epica; e canto con accompagnamento di danze e di gesti era il coro tragico e comico, In molti libri anche dottissimi, cito il Quadrio e il Muratori, troverete che tutta la Tragedia greca e latina era cantata; quindi l'illazione che il Melodramma moderno non sia in fondo che il Dramma antico. La nuova critica ha aggiustato anche quest' errore. Di musicato nella Tragedia antica non vi fu, per qualche tempo, che il coro; ma il dialogo de' personaggi era un discorso recitato: recitato come esigevano da un lato il ritmo del verso, e dall' altro la vastità dei teatri che richiedevano dagli attori un particolare sforzo e artificio di voce per farsi sentire; recitato insomma con quella cantilena, non discosta dal canto, di cui anche oggi ci danno un saggio i nostri cattivi attori tragici, e i nostri teatri popolari; ma che ad ogni modo non era legato ad alcuna norma, o ad alcun ritmo musicale prescritto. Ed anche il coro, quando da spettatore passò ad interlocutore, mutò anch' esso tenore, e da musicale diventò esso pure recitato; ben inteso alla maniera stessa con cui era recitato tutto il resto della Tragedia.

Quel che dei Greci dicasi de' Latini, anzi a maggior ragione perchè avendo essi data la preferenza alla Commedia nuova di Menandro, anche il coro non ebbe più voce: *chorus turpiter obmutuit.*

Solo per breve tempo la necessità di far sentire nei vasti teatri la voce degli attori, che non conoscevano gl' istrumenti acustici atti a rinforzare la voce, usati dai Greci, indusse Livio Andronico

a far cantare il dialogo (il *diverbium*), ma non dall'attore che si restringeva alla mimica, ma da un musico qualsiasi nascosto dietro le scene; e ciò dimostra chiaramente contro l'opinione degli eruditi del secolo scorso il Mommsen.

Se mai vuolsi cercare nel teatro antico l'origine del Melodramma, lo si rintracci piuttosto nei *Mimi* che in mezzo alla platea; al suono d'un flauto, al tempo cadenzato d'una danza, esponevano in una specie di cantilena le farse sciocche od oscene colle quali solitamente era chiuso ogni spettacolo teatrale romano dall'epoca di Silla in poi.

E sebbene sia ancora controverso, e lo stesso Emiliani Giudici, nella sua *Storia del Teatro*, si periti a pronunciarsi, pure io qui penso col Quadrio, che fossero declamate colla stessa ritmia cadenzata poco dissimile dal canto fermo dei Mimi e delle Atellane anche le sacre rappresentazioni e i *Misteri* del Medioevo. Il canavaccio manoscritto delle sacre rappresentazioni della *Pinta*, che ognuno di voi potrebbe leggere nella vostra Biblioteca comunale, e che meriterebbe essere illustrato, porta ad ogni scena l'indicazione che il dramma era cantato. E a ciò doveva naturalmente condurre la forma strofica rimata a guisa di rispetti de' nostri *maggi* popolari e in generale il predominio dell' elemento lirico sul drammatico.

Comunque, taluni dimenticando la legge infallibile delle evoluzioni lente e successive, fanno sbucciar il melodramma dall'*Orfeo* del Poliziano, in un' epoca in cui non erano sorte ancora nè la Commedia, nè la Tragedia, e la musica italiana vagiva ancora nella primissima infanzia. Siamo al solito errore della creazione in sette giorni. Evidentemente l'*Orfeo* fu un primo passo verso il Melodramma, ma non fu il Melodramma. La Musica fu bensì scritta espressamente, ma soltanto pei cori e per il famoso ditirambo delle *Menadi;* e tutto il resto della tragedia, se pur devesi chiamar così, fu declamato.

Un primo abbozzo completo di melodramma, come lo vediamo e intendiamo noi, cioè un' azione drammatica completa, espressa in una musica appositamente scritta e adottata per essa, non si trova che all' uscir del 1500: quasi potrebbe dirsi al cominciare del 1600. E si capisce che così doveva essere. Perocchè una sif-

fatta composizione richiedeva da un lato la maturità dell'arte drammatica, e dall'altro un tale vigore della musicale da renderla atta a far eco, almen da lontano, alle voci delle umane passioni che il dramma toglieva a rappresentare.

Pertanto, dice il Quadrio con insolita precisione e brevità. « I « primi che dessero moto a sì fatta impresa sul motivo d'imitare « gli antichi Greci e Latini, che le loro tragedie cantavano, fu- « rono alquanti gentiluomini fiorentini, assai nella musica arte « inoltrati, e furono Giovanni de' Bardi de' Conti di Vernio, « Pietro Strozzi, Jacopo Corsi, e Ottavio Rinuccini. Quest' ultimo « avendo la *Dafne* composta, furono gli altri gentiluomini suoi « amici autori e Jacopo Peri altresì fiorentino, insigne professore « di musica, a pregarlo che volesse porre la detta Opera sotto le note, « il che fu da esso fatto nel 1597, e nel medesimo anno fu pure « così cantata in casa del detto Corsi con applauso e concorso. « Questo esempio fu seguitato da alcuni altri che tutte intere « poesie in genere tragico scrissero, delle quali i personaggi pre- « cipui erano Iddii ed Eroi; venendo poi le medesime poste in « musica da giudiziosi maestri, quali furono, oltre ai predetti, « Giulio Canino detto Romano, abitante in Firenze e Marco da « Gagliano, nell'Accademia degli Elevati, l'*Affannato*. Avendo poi « la Comica in prosa incominciato a confondersi colla tragica, ed « essendosi preso a tessere commedie eroiche, politiche, regie e « morali, anche la drammatica musicale passò di così fatte qua- « lità a vestirsi. Ma siccome le cose non giungono al loro stato « che a poco a poco (lo ammette anche il Quadrio), così le poesie « drammatiche musicali non divennero tragicomiche che coll'an- « dare di qualche tempo. Giacinto Andrea Cicognini fiorentino fu « quegli che l'ultima mano lor diede. Perciocchè il suo *Giasone*, « per vero dire, ha tutte le circostanze de' *Drammi* che poi fu- « rono seguitati, e che seguitano tuttavia. Ben è però da avver- « tire che non andò egli mai tanto lontano dalla buona arte, « quanto poscia ne andarono alcuni suoi successori, i quali vo- « lendo strofare vituperarono affatto la drammatica musicale, al- « lorchè s'avvisavano d'ingrandirla. »

E in queste parole il Quadrio allude al seicentismo drammatico non diverso dal lirico e dall'epico, del quale egli era buon

testimonio e in parte anche, con quella sua storia letteraria, tutta fogliame di nomi e di titoli, complice innocente e faticoso. Infatti il marinismo e il gongorismo entra nel teatro come in tutte le altre forme dell'arte; inventa i titoli altisonanti, i nomi sesquipedali, gli spettacoli stupefacenti, i meccanismi incantati, le apparizioni e sparizioni miracolose, le vesti e gli ornamenti sfolgoreggianti, l'industria sostituita all'arte, la decorazione alla parola, il frastuono alla poesia, il bagliore alla verità, la nota musicale invade, e sovente prende il posto della poesia, se la rende schiava e quasi l'annulla. N'escono allora, come vi dissi l'anno scorso, i grandi musicanti, i grandi cantanti, i nuovi teatri per musica: nasce allora il nome di *virtuosi* dato ai cantanti, colmati d'onori e di ricchezze, che tiranneggiano la scena col codice delle loro convenienze teatrali, strascinati in carrozza a braccia d'uomini, proclamati divini. Intantochè la poesia scoppia nelle bolle del marinismo, o si sdilinque nei belati d'Arcadia, la musica nel mezzogiorno d'Italia trova nuove note e nuovi accordi, e il melodramma caccia in seconda linea la Commedia e la Tragedia, e prende il primo posto.

Io credo che una esposizione ragionata, ordinata e critica che non sia nè una miscellanea di notizie, nè un zibaldone di nomi del teatro italiano nel secolo XVIII, sia uno degli assunti più difficili che uno storico dell'arte possa tentare. Provatevi a leggere, per esempio, la *Drammaturgia* dell'Alacci e la *Storia del Teatro italiano* del Nopoli Signorelli e me ne direte le nuove. La cosa più comoda e spiccia sarebbe il dire che era il caos: un caos che assomigliava molto davvicino alla confusione di gusti, di scuole, di generi che domina il nostro tempo, e del quale noi pure siamo a vicenda gli autori e le vittime. Nel teatro del settecento voi trovate tutta l'eredità accettata senza beneficio d'inventario del secolo precedente, il che vuol dire, Dramma in musica, serio e giocoso, Commedia dell'arte e Commedia erudita. Tragedia con cori a soggetto greco, e Tragedia con e senza cori a soggetto libero e fantastico; e in mezzo a loro, come in un campo di vecchia gramigna rampolli di fiori ignoti e non ancora sbocciati, un intreccio non meno aggrovigliato, una varietà non meno bizzarra di nuovi embrioni drammatici, parte nascenti dal seno

stesso della nuova generazione, parte importati dal di fuori e de' quali non sono ancora prevedibili lo sviluppo e la forma finale, ma dietro ai quali il pubblico e il poeta si lasciano strascinare con non saprei quale istintivo presentimento, che da esse debba sprigionarsi, quando che sia, il germoglio d'un'arte novella.

Mi spiegherò più chiaramente. Se vi rammentate, in tutte le nostre lezioni noi abbiamo diviso il secolo XVIII in due grandi periodi, il di cui confine ideale ci parve poter essere tracciato intorno al mezzo del secolo stesso. Nella prima metà del secolo, la fine della decadenza, l'orgia della decrepitezza, l'apoteosi dell'Arcadia; nella seconda metà il risveglio d'una nuova vita, in sulla prima incerto e quasi inconsapevole come i vagiti d'un bambino, come i passi d'un fanciullo, poi d'anno in anno, col moto ascendente dell'età, sempre più franco, più ardito, più gagliardo; fino a che al chiudersi del secolo giunge, colle necessarie distanze che vi ho segnate l'anno scorso, tra nazione e nazione, secondo il maggiore o minore intervallo che le separa dal cammino della civiltà, al punto del suo completo sviluppo. Però, in virtù di quella teoria della trasformazione Darwiniana che vi ho detto potersi applicare con sicurezza altrettanto scientifica alle evoluzioni della civiltà e dell'arte, non c'è forma vecchia degenerata che non nasconda già in sè il segno talvolta invisibile d'una forma giovane, o nascente, e non c'è perciò corruzione di civiltà e d'arte che non abbia già in sè, tuttora se si vuole allo stato infusorio, i germi della rigenerazione. Quindi anche prima che sia cominciata la trasformazione visibile c'è un lavorio latente e sordo di selezione che negli animali di Darwin, come nei prodotti dell'arte, vuole talvolta l'opera di tre o quattro specie, e di altrettante generazioni prima di apparire, non diremo coi caratteri d'una specie già completa, ma almeno coi segni distintivi d'un nuovo individuo e d'un nuovo genere.

Passando all'arte del secolo scorso, questo l'abbiamo veduto in Parini che comincia Arcade, ma un Arcade tutto a sè, più vero e più spontaneo degli altri: elegante, classico, ma critico e novatore, e che finisce poi uomo completo della rivoluzione.

E se la teoria è vera, si deve vedere anche più nel teatro. Al principiare del secolo, come dicemmo testè, tutte le forme della

vecchia drammatica sono sparse di non saprei quali sfumature di colori ancora indecisi, e che vanno mutandosi d'ora in ora come il papiro dantesco

« Che non è nero ancora e 'l bianco muore. »

Quali fossero quei teatri lo dicemmo l'anno scorso. I grandi teatri musicali della Scala, della Pergola, del San Carlo non erano ancora sorti, ma ogni città ne aveva due o tre di minori: per lo più sale anguste, sgarbate, sudicie anzichenò, con loggie e palchetti male illuminati, male addobbati, incomodi, a prezzi diversi, ma tutti, relativamente al costo de' moderni, bassissimi; dove conveniva ogni sorta di pubblico, plebe tumultuante nella platea e nei paradisi, nobiltà disattenta, ciarliera o prepotente, nei palchetti, ritrovi di scioperati e di viziosi, non templi dell'arte. « Andavano i Greci al teatro, dice Saverio Mattei [1], come andiamo noi alla predica; si va da noi nel Teatro come ad un ridotto. » E in questi teatri ci si rappresentava di tutto; commedie dell'arte, senza maschere, improvvisate; commedie preparate, classiche; commedie pastorali, venatorie, pescatorie; versioni, contaminazioni, traduzioni di commedie francesi, tedesche, spagnuole, persino Shakespeariane; tragedie con cori e senza, di modello greco, o senza modello alcuno, tragedie persino in prosa, come quella del Ceruti, foggiate alla Diderot colla scena in Grecia, in China, in Africa, in paesi immaginarii, e infine, sovraneggiante su tutte, l'opera in musica buffa e seria.

Il popolo prendeva tutto senza scrupolo, e senza scelta. Quel che gli importava era divertirsi; il bello, il buono, la verità, la naturalezza, la purgazione degli affetti d'Aristotele, la correzione de' costumi d'Orazio, l'arte in una parola era l'ultimo suo pensiero. Anzi chi più riusciva a fargli ammazzar quelle tre ore facendolo godere di più, e pensare di meno era il preferito. Però gli Arlecchini del Sacchi, dell'Orso, del Riccoboni, celebri com-

[1] Saverio Mattei giureconsulto napoletano, autore di una traduzione de' *Libri Poetici della Bibbia;* critico dotto e acuto: amico di Metastasio.

medianti dell'arte: il *Don Pilone* del Gigli, imitazione del Tartuffo, o la *Marchesa Castracani* del Cirillo, le farse del Fagiuoli erano preferite alle tragedie dell'abate Conti, o del marchese Varano che avevano la pretesa soltanto d'una veste letteraria d'un metodo artistico, o d'un pensiero filosofico.

A stringere anche più, l'opera in musica e la farsa mascherata erano le dominanti della scena: la Tragedia e la Commedia propriamente dette stavano in un canto, e vivevano dell'elemosina stentata degli Accademici, dei letterati e dei pochi buongustai. I quali naturalmente urlavano in diverso metro e con diverso fine contro quella depravazione e profanazione del Teatro, e proponevano ciascuno i rimedj della loro scuola e del loro gusto. Quindi ammonimenti, censure, ricette poetiche, dissertazioni a josa, finalmente, come effetti naturali, saggi, esperimenti, parti laboriosi di nuove forme teatrali, le une più abortite e infelici delle altre. Come sempre, quella vecchia testarda di critica non vedeva che il miglior farmaco per guarire l'ammalato era una buona tragedia, o una buona commedia. Tuttavia non era tutta rettorica; nel grido di molti di quei letterati, che in nome di quella vecchia Poetica d'Aristotile insorgevano contro quella babelica depravazione del gusto e dell'arte, v'era qualcosa di schietto, di sano e di vero.

Se la più parte de' loro discorsi erano, ohimè! arcadici, o geremiadi rettoriche, non era infrequente il caso che anche in mezzo a loro si levasse una voce severa, e si udissero argomentazioni che sebbene pregiudicate nelle premesse dalla superstizione classica, contenevano i salutari ammonimenti d'una critica ragionata. Inoltre fra que' critici s'accoglieva forse il fiore de' letterati e dei pensatori del tempo, e questo solo ci imporrebbe di non considerare leggermente le loro opinioni e di parlare con riverenza de' loro sforzi.

Basterebbe citare per la musica Benedetto Marcello e Apostolo Zeno, veneti entrambi, l'uno maestro insigne, inventore dei famosi oratorj e autore d'un trattato *sull'Opera in musica contemporanea*, intitolato il *Teatro alla Moda*; l'altro poeta melodrammatico anch'esso erudito e critico, e Direttore del *Giornale dei Letterati*, il di cui assunto diretto era la riforma di tutta l'arte, e prima di ogni altra della drammatica. Per la tragedia invece si facevano innanzi de' nomi anche più grandi, come il Muratori colla *Per-*

fetta Poesia; il Gravina colla sua *Ragione Poetica*, e il suo trattato speciale della *Tragedia*, e meglio di loro, perchè oltre al predicar colle parole, predicò coll'esempio, l'autore d'una delle migliori tragedie del Teatro italiano classico, per alcuni lati non superata nemmeno da Alfieri, Scipione Maffei.

Di che cosa si lagnavano, cosa volevano questi valentuomini, e tutti quelli che lor facevano corona, il Mattei, l'Algarotti, il Calsabigi, il Chiari, il Gaspare Gozzi, il Baretti? In generale volevano rinnovare l'arte, sbrattare la scena dal lordume delle pantomime arlecchinesche, e dalla ciurmeria degli apparecchi e dei meccanismi spettacolosi, e arrestare l'irruzione dei modelli bastardi di Francia e di Germania: emanciparsi dalla servitù umiliante dei musici di mestiere, de' soprani evirati, delle prime donne pretenziose, degli impresarj insaziabili: ribattezzarsi insomma ai puri lavacri dell'arte classica che essi credevano immortali.

In particolare poi ognuno chiedeva qualche riforma speciale per l'arte cui apparteneva e che gli stava più a cuore. Per il Marcello basterebbe il titolo della sua opera *Teatro alla Moda*, ovvero « metodo sicuro per ben comporre ed eseguire le opere in musica italiana giusta la medesima usanza, nel quale si danno avvertimenti utili e necessarj ai poeti, ai maestri di musica, ai musicanti d'ambo i sessi, agl' impresarj, ai sonatori, ai macchinisti, ai scenografi, ai pittori di costumi, ai paggi, alle comparse, ai suggeritori, copisti, procoli, mamme delle attrici, ed altre persone addette al teatro. » In questo trattato il Marcello, mettendo in satira i difetti della società teatrale, come il Parini della società civile, ne adombra i rimedj e ne suggerisce per indiretto i miglioramenti. Il libro non è comune, tanto che alle vostre biblioteche non si trova [1], ed io son costretto a scegliere tra i brani riprodotti dal Cantù; però a noi può bastare quel che dice de' poeti: pei mae-

[1] Il guajo è che non si trova neanche alla Biblioteca dell'Università di Roma. Le lacune di questa Biblioteca anche nella parte antica sono incredibili. Lo trovai invece alla Casanatense. Oltre al titolo sopra accennato, il frontispizio del libro reca « dedicato dall'autore del libro al compositore di esso. » Poi aggiungo « *Edita ne' Borghi di Belesania per Aldiviva Licante all' insegna dell' orso di Peata,* » gergo che mi prova che il libro fu stampato prima alla macchia. Dovrebbe essere ristampato e commentato.

stri, pei cantanti, per gli altri vedremo in seguito. « Comporrà, dice ironicamente il maestro, tutto il suo Dramma senza farsi un'idea del soggetto, nè dell'azione, nè dell'insieme; ma invece scriverà verso per verso acciocchè il modo ë l'intreccio riesca un mistero per tutti, e la curiosità del pubblico sia tenuta desta fino al calar del sipario, avrà cura di far venire in scena i suoi personaggi senza motivo alcuno e di non farli andar via senza che ciascuno di loro non abbia cantato il suo pezzo. Egli non si piglierà nessun pensiero del talento degli attori, ma esigerà formalmente che il Direttore degli spettacoli possa mettere a sua disposizione un orso ben addomesticato, un leone, un rossignolo, ed oltre a ciò fulmini, lampi, terremoti. Con tali amminicoli egli potrà ottenere dei magnifici effetti, e le bellezze più notevoli dell'opera consisteranno nel far passare continuamente innanzi agli occhi prigioni, pugnali, tossici, supplizj, salti mortali e accessi di pazzia. »

Ma anche più lepidamente faceva la satira delle scempiaggini dei compositori e dei poeti melodrammatici il Rainieri Calsabigi, critico dell'epoca insigne, nella sua *Opera seria*, e il litigio tra *Don Sospiro*, il compositore e *Don Delirio* il poeta si può leggere anche oggi con piacere:

« Signor Delirio, tante sentenze,
« Giusto nel colmo della passione,
« Dite che diavolo ci hanno a che far?
« Signor Sospiro, tante cadenze,
« Giusto nell'aria piena d'azione,
« Dite chi, diavolo, può sopportar?
« Voi non badate quando l'attore
« Combatte, muore e va prigione,
« E cento trilli, cento solfeggi
« E cento arpeggi moltiplicate.
« Voi non pensate quando s' infuria,
« Quando il tiranno il cielo ingiuria,
« E ve ne uscite col paragone
« D'un zefiretto, d'un agnelletto,
« D'un uccelletto, d'un praticello;

« Io queste inezie, che questo e quello
« Fan tanto dire, fan tanto ridere,
« Quando è possibile voglio levar.

Apostolo Zeno in compagnia del Maffei, del Baretti, dell'Algarotti, voleva press'a poco la stessa cosa: anch'egli tentando come l'autore della *Merope* d'insegnare il precetto coll'esempio, scriveva egli stesso i melodrammi nel modo che li avrebbe voluti vedere scrivere dagli altri: se non che come il consigliare è a tutti, anche pei maggiori, più facile che l'eseguire, così non ostante il passo notevole fatto verso la naturalezza non riuscì a toccar il suo ideale, e restò nell'arte sua più col nome di buon giudice e di buon critico, che di buon esecutore.

Più severo di tutti è il grave Muratori: egli talvolta tratta l'arte drammatica del suo tempo coll'austerità religiosa con cui S. Agostino e S. Girolamo trattavano gli istrioni del loro; esclude in generale l'azione dell'amore, che egli crede merce francese, dalla Tragedia e dalla Commedia; si sdegna contro la lascivia de' comici e degl' istrioni; ma l' ha sopratutto col dramma in musica, il di cui soverchio uso crede una delle principali cagioni per cui « la vera ed utile teatrale poesia non si coltiva, non si stima e non si può condurre a perfezione. »

« Il Teatro italiano, egli dice, non ripiglierà la sua antica dignità sinchè la magìa della musica non cessi alquanto. Nè può già dirsi che gli istrioni pubblici, dai quali senza canto si recitano per l'Italia Tragedie e Commedie, mantengano l'onore dei nostri teatri. Mille difetti pur si trovano fra costoro: e il principale fra essi è la disonestà dei loro motti, non sapendo l'ignoranza di cotal gente svegliare il riso per l'ordinario, che con freddi equivochi, con riflessioni ed arguzie laide, indegne d'esser udite da civili persone, e che non fanno ridere bene spesso se non la gente sciocca. Sono poi le Commedie che da loro si rappresentano un miscuglio per lo più d' inverosimile, e di sole buffonerie, l'una all'altra appiccate per far ridere in qualche maniera i loro ascoltanti. Anzi le tragedie istesse perdono la loro gravità, recitate da questi attori, non solendo essi, e non volendo rappresentarle senza mischiare personaggi piacevoli e comici. »

Il Gravina invece, sebbene scorgesse il presente teatro « tutto pieno, per dirlo colle sue parole, e turbato di mostri e di scimie,[1] » tuttavia l'aveva principalmente co' tragici. Naturalmente è ammiratore e discepolo d'Aristotile, ma nella critica, convien dirlo, lo interpreta liberamente, ragionevolmente, senza dare nelle esagerazioni del Dacier e d'altri suoi contemporanei. E così anche ai tragici dà ottimi consigli, che anche seguitati non bastano certo a far un tragico sommo, come provò il Gravina stesso, ma che pure son condizioni a divenirlo. Il suo libro della *Tragedia* è seminato ad ogni passo di capitoli contro i moderni tragici, ed ora li rimprovera di andar sempre in traccia delle invenzioni più incredibili e più lontane dal vero e dalla natura, « non credendo aver tragica materia senza qualche cosa perduta e poi ritrovata, e senza personaggio obliato e poi riconosciuto. » Poi li incoraggia a serbar l'unità della favola, purchè alla favola convenevolmente si rannodino; li censura di non saper adattare il pensiero e la locuzione al personaggio e al suo costume, imitando, dice, « il *Pastor Fido* e l'*Aminta*, pastori che parlano col linguaggio e le idee di Platone e di Socrate. »

Ma quello che non sapeva sopportare erano le favole d'amore. In questo era classico perfetto. Il pregiudizio della scuola l'acciecava. Eschilo, Sofocle, Aristofane non avevano trattato l'amore; Aristotile aveva detto che la tragedia deve mirare alla purgazione de'costumi; l'amore ammollisce, dunque l'amore deve essere escluso dalla scena. Il rabbuffo che egli dà ai poeti erotici pare una tirata contro il romanticismo, di cui ancora non era nato il nome, ma di cui cominciava a spuntare in ombra la cosa.

Io ve ne voglio leggere un brano perchè vi possiate fare un concetto sempre più chiaro delle opinioni che si contrastavano il teatro a quei giorni, e delle difficoltà a cui andava incontro un autore drammatico in quella discordia così palese tra il giudizio del pubblico e il giudizio della critica.

« E questo chimerico amore ancora più che ogni altro ha escluso
« dai nostri teatri la varietà, perchè dandosi luogo solo a questo,
« rimane abbandonata ogni espressione di altro costume e di altra

[1] Vedi *Regolamento degli stvdi di Nobil Donna*. Cap. XXXI.

« passione, comparendo solo in iscena una schiera di Paladini, che
« riscaldano l'aria con sospiri, ed ascondono il sole col lampo
« delle loro spade: ed alla presenza delle loro signore allagano
« il teatro di lagrime ed assordano gli spettatori collo strepito
« delle loro catene, che si tiran dietro per entro la carcere, d'onde
« poi alla fine vengono contro ogni speranza loro e contro ogni
« ragionevole opinione altrui, condotti ad un felice sponsalizio,
« nel quale ogni nodo delle presenti tragedie e commedie si ri-
« solve.

« Delle quali opere si possono, ad onta di tutta l'antichità, glo-
« riare per aver saputo inventare Commedie senza riso, e tragedie
« senza dolore. Onde Platone, che per evitar la commozione degli
« affetti eccitati colla imitazione troppo viva e naturale, dalla
« sua repubblica escluse Omero e gli altri poeti a lui simili nella
« eccellenza. Solo a questi nostri tragici, ed alla *Gerusalemme* del
« Tasso, senza scrupolo alcuno avrebbe dato la cittadinanza e il
« domicilio. Perocchè se non meritano la gloria della poesia, me-
« ritano quella della innocenza, che è di gran lunga maggiore.
« Anzi hanno i loro personaggi questa virtù e discrezione che non
« turbano l'animo popolare, contuttochè vadano incontro col petto
« scoperto alle spade nude ed alle comparse di una fascia o di un
« anello, e alla lettura di una lettera subito svaniscono e per tutta
« la rappresentazione patiscono di morte repentina. Chi poi di
« tanti applauditi accidenti vorrà la ragione, o le cause indagare
« li vedrà nascere senza alcuna semenza, come i funghi nel
« prato, e come ranocchi sotto la pioggia, secondo la credenza
« comune. »

Però i classicisti avevano la lor parte di ragione e di torto: ragione di dire che quella copia e quell' imitazione asservivano il gusto italiano ad idoli bastardi impiccioliti, che non avevano nemmeno il pregio della loro nativa originalità e grandezza; ma torto di gridare all'anatema senza nemmeno chiedere se da quel male non c'era da trarre qualcosa di bene: se da quello spirito insolito, ma che pur si apriva una strada in tutti i teatri d'Europa, non era per nascere l'anima d'una nuova arte: se infine non era meglio attendere a purgare quelle forme da ciò che potevano contenere di falso, di velenoso, di nocivo, stampandovi il carattere dello

spirito nazionale, anzichè sforzarsi vanamente a chiuder loro ogni confine che da ogni parte invadevano.

E almeno i classicisti avessero fatto come il Maffei colla sua *Merope* e tra poco l'Alfieri colle sue tragedie e il Metastasio coi suoi drammi, avessero con ottimi esemplari di nuove tragedie illustrate e consacrate le loro teoriche. Ma lasciando il Muratori, estraneo al teatro, il povero Gravina riuscì ad un parto sì misero, che se il classicismo non avesse dovuto contar che su quegli argomenti era in perpetuo perduto. Non c'è eroismo di volontà, non pazienza di cenobita, non insonnia per quanto caparbia e morbosa che possa resistere ai papaveri distillati nelle cinque tragedie dell'illustre Giureconsulto calabrese [1].

Égli ha un bel dire nel suo prologo:

> Ecco dopo il girar di tanti secoli
> Nel primiero sembiante la tragedia

e proclamare che esse ridanno al mondo « il greco genio », e chiamare sè stesso, il dabben'uomo era vano anzichenò, « il primo tragico del secolo ; » i pubblici italiani fuggono da lui come da un maliardo addormentatore, ed egli in luogo d' allori non raccoglie che fasci di motteggi e di satire italiane e latine, crudeli talvolta, ma non sempre ingiuste. Latente nel pubblico italiano cresceva il bisogno d' una riforma, ma non era quella che i classicisti e gli arcadi gli preparavano: e piuttosto che lasciarsi opilizzare ai papaverici effluvii d' un' arte che di greco non aveva che la larva, correvano a vedere i loro Arlecchini e i loro Rogantini, ad ascoltare i trilli dei loro soprani, ad ammirare gli sgambetti delle loro ballerine, nei quali trovavano il solletico dei sensi e le emozioni della sorpresa e del piacere.

Però a questo punto sento il debito di prevenire una domanda, che mi pare venga spontanea a chiunque abbia presente alla memoria la storia e gli svolgimenti del nostro teatro. Ma come mai, potrebbe chiedere taluno, il nostro teatro nato, cresciuto, ingrandito nella religione, quasi potrebbe dirsi nell'idolatria del più

[1] *Il Palamede, L'Appio Claudio, L'Andromeda, Il Papiniano, Il Servio Tullio.*

puro classicismo, in mezzo ad un secolo nutrito al latte d'Arcadia, accusa tutto ad un tratto sintomi del più inoltrato romanticismo? Chi gli inoculò questa goccia di sangue guasto? Donde gli venne il contagio ereticale? La domanda è ovvia, ma ovvia è anche la risposta. Vi rammentate, l'anno scorso quando abbiamo parlato sì a lungo d'un fiume letterario sotterraneo che procedeva in senso inverso del moto apparente della superficie, e che pure andava continuamente ingrossando e volgendo seco tutti gli elementi della nuova civiltà? Se vi rammentate, abbiamo anche scoperto che quel fiume si componeva delle acque di due diverse correnti; l'una la corrente indigena più ristretta, ma più profonda, del pensiero e della forma nazionale, la corrente di Dante, di Michelangiolo, di Galileo, di Vico ora ravviata da Muratori, da Zeno, da Gravina, da Parini, tra poco da Alfieri; l'altra, la corrente della civiltà universale più vasta e diffusa, proveniente dalle nazioni che sorgevano quando la nostra moriva, spinta per il mondo dal soffio potente della Francia di Voltaire, che era stata accolta nel nostro secolo da Beccaria, da Filangeri, da Galleani, da Pagano, da tutti i così detti seguaci dell'Enciclopedia.

Ora quest'ultima corrente, come ci portava in casa le nuove teoriche, i nuovi romanzi, le parrucche, i guardinfanti, i trattati politici, ci portava anche i drammi piagnolosi di Diderot, la tragedia d'amore di Voltaire, i drammi terribili di Calderon e di Lopez, e persino, cosa orribile! plaudita soltanto da quel matto di Baretti, le prime tragedie di quel barbaro Shakespeare. E tra coloro che più cooperarono a quest'introduzione dei tipi drammatici forastieri, il Gigli, autore del *Don Pirlone*, libera imitazione del *Tartuffo* di Molière, come il Molière aveva imitato liberamente il suo *Avaro* dalle *Case svaligiate;* e traduttore infaticabile di Racine e di Corneille il Martelli che porta il gusto francese in ogni cosa, sino nel verso; e migliore di lui l'abbate Antonio Conti, autore d'un *Cesare* alla shakespeariana, migliore, forse, della *Morte di Cesare* di Voltaire, e per condotta e per sviluppo drammatico, e, come vedremo tra breve, dello stesso *Bruto II* d'Alfieri. E costoro e il Riccoboni, e l'Amenta, e il Cirillo e il Fagiuoli, a detta dello Zeno, del Mattei, del Muratori, del Gravina, erano i corruttori del gusto, i profanatori della scena, contro i quali si sollevavano i custodi della tra-

dizione attico-latina, che era agli occhi loro la sola indigena e nativa.

A tale erano le condizioni del teatro quando Gian Vincenzo Gravina, passeggiando in una giornata d'estate del 1709 ne' dintorni di Campo Marzo in Roma, udì uscire da un capannello di gente ferma dinanzi ad una modesta bottega di civaie [1] un insolito canto; s' accosta, era un fanciulletto in sui dieci anni che improvvisava versi con tale spontaneità di rima, e soavità di voce da parere un prodigio. Ben povero è l'arnese del giovanetto poeta, ma è bello, biondo ed ha negli occhi neri, nella fronte spaziosa, nel sorriso delle fresche labbra i segni della grazia e dell'ingegno.

Il cuore facile di Vincenzo Gravina se ne innamora come per incanto; offre al fanciulletto una moneta e quegli la sdegna; gli chiede se vorrebbe seguirlo e par che nol nieghi: lo richiede al padre, un pover uomo stato in vita sua un soldato di mestiere, scrivano ed ora salumaio, e l'ottiene; l'adotta per alunno, per pupillo, per figlio: lo dirozza, lo educa alla sua scuola, gli pone in mano Omero, Teocrito, Virgilio, Ovidio, Cicerone, Tacito, Livio e Giustino; gli insegna a preferire Ariosto al Tasso, lo manda alla filosofia del Caropese, il primo Cartesiano d'Italia, lo avvia alla Giurisprudenza, lo distoglie dall'improvvisare, lo costringe allo studio ed alla lirica, e ne ottiene in breve tempo frutti sì maravigliosi, che il giovanetto stupefà per la sua dottrina, come prima levava a rumore tutto il campo letterario per la sua miracolosa facilità poetica.

Orgoglioso di quest'opera che a' maligni pareva vanitosa, senza sentire quanto fosse in pari tempo generosa, il Gravina si porta seco il suo alunno dovunque vada, quasi un gioiello di sua proprietà, quasi un capolavoro di sua fattura, lo presenta alle Accademie, alle veglie, nelle società più colte e più scelte; lo raccomanda ai principi e ai cardinali, fino a che dopo soli tre anni di scuola, imparato latino, greco, filosofia, giurisprudenza, tradotto in versi tutto Omero, quel precoce genietto pubblica a 14 anni una tragedia del più puro stampo classico, che fa ammattire di gioia il

[1] Così il Cristini: altri biografi, fra cui il Reina e il Fabbroni, suppongono che il giovinetto Trapassi fosse sulla bottega dell'orafo presso il quale era allogato. Altri raccontano il fatto variamente; ma nessuno documento, e il particolare non monta.

maestro, che fa strabiliare i dotti, che sembra la messaggiera di quel nuovo teatro tragico che i classicisti avevan tanto sospirato e non eran riusciti a generare.

Quel fanciullo quattordicenne si chiamava Pietro Trapassi, figlio di Felice e di Francesca Galastri; ma il suo protettore non volendo lo scandolo di quel nome plebeo in mezzo all'Olimpo, glielo tradusse alla greca chiamandolo Metastasio. Metastasio! che bel nome per far la sua strada nel mondo nel secolo d'Arcadia.

Se, e come egli abbia attenuto la promessa de' suoi favolosi esordii, lo vedremo in appresso.

LEZIONE QUARTA.

Il Metastasio.

La sua prima traedia classica fallita; suo talento d'mprovvsatore. — Rapida fama in Napoli. — Muore il Gravina; suo testamento a favore del caro alunno. — Gratitudine di questo espressa nella *Strada della Gloria*. — Doloroso a dirs: la morte del benefattore giovò alla libertà d'ispirazione del poeta. — Si scosta negli studi dalle orme del maestro. — Vita allegra e spensierata, quindi debiti e angustie. — Torna a Napoli e si alloga da un avvocato, ma resta poeta. — Vi trova potenti protettori e protettrici; comincia a comporre azioni teatrali per essi. — Gran successo degli *Orti Esperidi*; pei quali conosce la Marianna Bulgarelli. — Loro amore; questo incontro decide della vocazione e fu la fortuna del poeta. — Le conversazioni della Bulgarelli. — Idee del Metastasio sul melodramma. — La *Didone abbandonata;* suo strepitoso successo a Napoli, a Venezia, a Roma. — Il *Catone in Utica* fallisce, perchè gli mancava il *lieto fine*. — Trionfano invece l'*Ezio*, la *Semiramide*. — Offerta del posto d'Apostolo Zeno a Vienna. — Metastasio accetta a malincuore, ma chi più ne soffre è la Marianna. — Presentazione del nuovo Poeta Cesareo a Corte. — Sua straordinaria fecondità. — Onori, regali, proventi d'ogni fatta. — Muore la Romanina; suo cordoglio sincero ma presto consolato. — Nuova protettrice; amava il piacere, ma non la vanità. — Rifiuta il titolo di conte. — Suo beato ottimismo nelle traversie.

Il *Giustino*, soporifero estratto di più soporifero poema, aveva sorpreso per la sua precocità, ma fu ben lungi dal cogliere gli allori e dal generare i frutti che il maestro se ne era promesso. Il giovinetto improvvisatore, dopo quel primo parto, s'era fermato. Si sarebbe detto che la vena del suo ingegno drammatico si fosse inaridita: almeno così dovettero pensare, e Dio sa con quanta segreta pena, il buon Gravina, e i puristi della sua scuola. Quella che invece prometteva d'essere inesauribile e gonfiava e cresceva a vista d'occhio, era la vena lirica. In quel secolo d'improvvisatori e di versisciolti, nessuno poteva vincere l'alunno dell'abate

Gravina. E tra le prime prove del Metastasio resta famosa, se non altro per l'età sua e le persone che l'ascoltavano, l'improvvisazione che fece in Napoli nell'estate del 1774, in casa d'un avvocato Cattaneo, colà rinomato, alla presenza dei più celebri letterati e scienziati di quell'epoca e di quella città, fra i quali basti un nome solo, Gian Battista Vico. Gli fu dato per tema un'insipida cortigianeria e che serve a dipingere anch'essa tempi e uomini: *La magnificenza dei reali Principi.* « Il sedicenne Metastasio cantò all'improvviso, dice un testimonio, non meno di quaranta ottave, con erudizione e con varii lumi della storia sacra e profana, che rimasero attoniti que' rigidi uomini, e tutta la brigata piena di meraviglia. Avendo chiesto il signor Agostino (Agostino Ariani, propositore del tema) che li volesse scrivere su un foglio, rispose che non più se li ricordava, perchè era finito l'estro e sedato il fuoco della sua fantasia. » [1].

Tutto ciò per altro poteva blandire l'amor proprio del suo protettore, mettere a rumore un consesso o un'Accademia, e dilettare una brigata piacevole in una festa di famiglia, ma non significava e non produceva ancora nulla.

Le corone dell'improvvisatore hanno la sorte comune a quelle dell'attore di avvizzire all'indomani, senza lasciar dietro a sè alcun seme di gloria durevole. Metastasio stesso doveva sentirlo, chè altrimenti senza lo scontento di quella fama accattata frusto a frusto, giorno per giorno, e il presentimento d'un destino più alto, non si spiegherebbe lo studio enorme, e altrettanto portentoso quanto i suoi versi estemporanei che faceva intorno all'arte e alla letteratura antica. E doveva presentirlo anche il Gravina, che al dilettevole istituto di quegli studii aveva aggiunto, quasi zavorra alla leggiera e scorrevole nave di quella fantasia, il provvido carico delle severe discipline della filosofia e della giurisprudenza. Se non che il Gravina credeva che a toccare la meta bastasse calcare pedestremente le classiche vestigie, fuori delle quali nessuna salute; mentre al Metastasio religioso, quanto il maestro stesso, dei classici modelli, pur brulicava nella

[1] Lettera di Vincenzo Ariani a Don Michele di Sausso del 16 Gennaio 1774. Dalla vita del Metastasio del Cristini

mente qualcosa di nuovo e d'insolito, che l'avrebbe spinto volontieri fuori di quelle orme, e incoraggiato a tentare qualche passo sul suo. L'ideale che il Gravina sognava nel suo figliuolo adottivo era un giurisperito e un filosofo come lui, letterato per sollievo o per distrazione, o per usare il linguaggio allora di moda, « un alunno di Temi e di Sofia che sollevava la mente oppressa dalle gravi discipline negli ozi gentili d'Apollo e delle Muse, educando nei giardini di Permesso o d' Elicona alcuno de' poetici fiori di cui i maestri venerati della Grecia e del Lazio avevano sparso, a piene mani, il seme ». L'ideale invece che a Metastasio mormorava per la testa, era, brevemente e semplicemente, di diventare un poeta. E il dissidio, allora nascosto e pacifico, sarebbesi fatto ben presto palese e forse irritante, se la morte non avesse tolto su di sè di nascondere per sempre al generoso maestro i futuri scapestramenti del suo discepolo. Il 6 gennaio 1718, giovane ancora, il filosofo calabrese, secondo giurisperito dell'epoca, dopo Vico, il benefattore, e può ben dirsi, l'inventore di Metastasio, aveva cessato di vivere. Pure anche in morte volle continuare al diletto figliuolo da lui salvato i suoi beneficii, istituendolo a metà con sua madre erede de' suoi beni; un 15 mila scudi romani, somma mediocre nell'aritmetica de' ricchi e de' prodighi, ma per il figlio del povero salumaio, una fortuna da Creso. Non è a dire se il Metastasio sentisse il colpo di tanta perdita. Il suo cuore non era profondo, ma era sensibile e incapace certamente del nero delitto dell'ingratitudine. Però sfogato in lagrime sincerissime il più acerbo dolore, serbò alla memoria del suo benefattore un culto religioso. Di lui amava scrivere, di lui parlava con tutti celebrandone i beneficii; per lui improvvisò una cantata in terza rima, che intitolò *La Strada della Gloria*, nella quale il suo protettore gli appare in sogno e narratogli la gloria di cui gode insieme al coro degli immortali ingegni, gli addita la via per giungere anch'egli al tempio dell'immortalità. Pure se tanta perdita fu una sventura all'uomo irreparabile, per il poeta invece fu una fortuna. Sembrerà crudele quello che sto per dire, nè il buon Metastasio certo lo pensò, ma la storia è impassibile alle vicende della vita e della morte, e guarda le nascite e i transiti degli individui, come il macchinista le goccie d'acqua che eva-

porano dalla caldaia, stromenti infinitesimali e trascurabili nel moto di tutta la macchina.

Se Gravina fosse vissuto molti anni di più continuando a tenere nella blanda tutela de' suoi consigli e de' suoi beneficii il suo alunno, questi sarebbe cresciuto un arcade sottomesso, un classico imitatore, un avvocato sapiente come il suo precettore, tutt' al più un De Gianni, un Zucchi, una Corilla Olimpica, uno insomma de' trillatori emeriti del passeraio d'improvvisatori che assordavano quel secolo, e nulla più.

Ogni beneficio è una forza, ma è anche una catena; e quel che è più, se dura oltre il bisogno, è una corruzione. Levate ad un uomo gli ostacoli e le difficoltà della vita, rendetegli tutto agevole e piano, chiudetegli fin da' primi anni la scuola della fatica, del dolore, della lotta, compagna d' ogni alta impresa, ed egli inetto a concepire che una meta è tanto più gloriosa quanto più è sudata, si fermerà al primo intoppo e abbandonerà l'arena. Metastasio, e lo vedremo meglio in appresso, ebbe tra le altre questa debolezza: fu troppo amato, troppo beneficato, troppo carezzato dalla fortuna e restò naturalmente, come tutti quelli che trovarono il letto della vita bell'e sprimacciato, debole e molle. Morto Gravina, il giovane Trapassi si trovò solo, ma anche padrone di sè stesso. E di quella libertà acquistata a sì duro prezzo, cominciò ad usarne prima per gli studii. Gravina gli aveva prescritto una certa falsariga di studii dalla quale, lui vivo, il giovane Trapassi avrebbe avuto orrore di deviare. Latini e Greci quanti ne voleva: punto francesi: purissimi gli italiani: idoleggiato l'Ariosto, proscritto il Tasso: questo il programma del Gravina. Metastasio, figliuolo d'Eva come tutti, cominciò dal desiderare precisamente il frutto che gli era stato più proibito. S' innamorò d'Ovidio che al defunto precettore piaceva meno: si diè a leggere a tutto pasto il Tasso e ne fece il suo nutrimento abituale: si gettò infine a man salva su Molière, Corneille, Racine, Voltaire, su quanti francesi gli occorrevano, come un fanciullo uscito di collegio su romanzi de' muricciuoli; e finalmente a menar strage di quanti melodrammi produceva il suo secolo tanto melodrammatico, scoprendo in mezzo a loro, per dirla colle sue parole: « moltissima paglia e poco grano e questo pure di cat-

tiva qualità,» ma trovando in ognuna di quelle pagine un nuovo e maggior alimento alla sua vocazione.

E voi capite che queste letture, le quali, per quanto sregolate e capricciose, erano sempre classiche, se non potevano alterare sostanzialmente il primo latte di cui lo scolaro di Gian Vincenzo Gravina era stato nudrito, bastavano però a mutar l'indirizzo della sua educazione ed a fargli nascere nell'animo il desiderio e il gusto di camminare senza falde e scegliersi da sè stesso la propria via.

Maggiore della libertà del poeta fu la libertà dell'uomo. Questa anzi cominciò colla licenza. Padrone di quei 15 mila scudi, bello, giovane, poeta, simpatico per il suo ingegno agli uomini, caro per la sua grazia alle donne, circondato da parassiti, da proci, da cortigiani che l'inesperto scambiava ciecamente per amici, avrebbe chiesto se il mondo era da comprare. Viaggi, femmine, brigate piacevoli, banchetti, carnovali, limosine e favori più spensierati che generosi: ecco la vita del Metastasio nei tre o quattro anni seguiti alla morte del Gravina. E naturalmente l'eredità pecuniaria del maestro cominciò a risentirsene come la morale. I piaceri ebbero per compagnia i debiti. Se non potè intaccare il patrimonio di cui era fide-commissario, ne ipotecò la rendita: le strettezze prima, poi il bisogno cominciarono a sederglisi a lato: finalmente anche la necessità venne a picchiare alla porta. Allora fu mestieri pensare sul serio a un lavoro e ad un pane un poco meno incerto e precario di quel che potevano procacciare le lettere e i versi, e risolvette di lasciar Roma, « l'ingrata Roma, » com'egli la chiamava, e di rifugiarsi a Napoli ad esercitarvi la professione d'avvocato, che il previdente suo benefattore gli aveva fatto mettere in serbo. E Napoli più che qualsiasi altra citta d'Italia era il soggiorno acconcio alla nuova vita che voleva intraprendere. Ivi pei frequenti ritorni che vi aveva fatti col Gravina, era già conosciuto e popolare: ivi amici ed amiche, protettori e protettrici più esperimentati e generosi che altrove, tra le quali prima per bontà e potenza la contessa Pignatelli d'Althan: ivi infine la città della giurisprudenza, degli avvocati e delle liti per eccellenza.

Però, andando a Napoli, aveva fatto il giuramento, giuramento

da marinaio, di non scriver più versi, e par che l'abbia anche promesso all'avvocato presso cui s'era allogato. Qualche biografo favoleggiò che quell'avvocato tanto religioso di Temi, quanto avverso alle Muse, glielo avesse imposto per condizione espressa, e che Metastasio l'avesse accettata. Ma è un romanzetto; la data stessa dei componimenti poetici provano o che il patto non fu sottoscritto mai, o che fu sciolto subito. L'*Endimione* infatti, azione teatrale scritta d'incarico della Pignatelli, per le nozze di suo figlio, il maresciallo Pignatelli colla principessa di Sangro Belmonti, ha la data del 30 maggio 1721, e gli *Orti Esperidi*, altra azione teatrale, scritta pure per espresso invito del Vicerè di Napoli e musicata nientemeno che dal Porpora, per festeggiare il natalizio dell'imperatrice Elisabetta Cristina, è a quella di poco posteriore, cioè del 28 agosto 1721: entrambe quindi furono scritte nell'anno stesso in cui Metastasio s'era tramutato in Napoli. E il ricordo di questi due componimenti, morti come opere alla posterità, è storicamente importante per due altre ragioni: in primo luogo segnano il primo ponte di passaggio dalla maniera tragica del *Giustino* alla maniera melodrammatica della *Didone*, genitrice poi di parti innumerevoli: in secondo luogo, e gli *Orti Esperidi* soprattutto, si collegano, anzi danno occasione ad una delle maggiori fortune che il fortunatissimo Metastasio abbia mai trovato: l'incontro d'una donna bella, ricca, famosa, che s'innamora di lui, gli rivela la sua vera vocazione, lo ispira, lo spinge, lo interpreta, lo incoraggia, lo riconforta, gli dischiude la strada della sua seconda gloria, come il Gravina gli aveva dischiusa la prima, gli consacra, in una parola, tutta sè stessa. Intendo parlare della Marianna Bulgarelli, detta la Romanina, una delle virtuose più decantate dell'epoca.

Dell'incontro, degli amori, della vita del Metastasio colla Romanina si volle fare un romanzo e si potrebbe fare uno stupendo dramma! Il Metastasio dà alle scene gli *Orti Esperidi*, nei quali la Bulgarelli fa la parte d'Egle, ninfa protagonista: il poeta e la cantante s'incontrano ogni giorno sulle tavole del palco scenico; il tema d'amore, i versi soavi, la musica del Porpora, più forse gli occhi neri e la fiorente bellezza del giovane poeta, accendono nel sangue vivo della trasteverina una fiamma indomabile. Me-

tastasio che in fatto di donne non fu mai invincibile, vi corrisponde: lo spettacolo fa furore; attori, cantanti, musici, poeta sono coperti di fiori, d'applausi, e l'ebbrezza del trionfo comune aggiunge esca all'incendio. La Bulgarelli finalmente, colla volontà della donna innamorata, ha deciso mettere in silenzio il vano marito, supera ogni ritegno, oblia ogni pudore di donna, e si porta seco il suo amante, col voto di farne il Dio della sua vita e il re del Melodramma. Verso la metà del 1721 noi troviamo il Metastasio sotto il tetto della Marianna, installato come in casa sua, e se vi sorprende la tolleranza del magnanimo marito, pensate che siamo nell'epoca de' cicisbei e più non domandate. E naturalmente quella casa diventa un circolo artistico. Tutto quanto ha di più scelto la società musicale, teatrale, artistica di Napoli, vi è ammesso; ivi il Sarro, il Porpora, il Comito, maestri di musica: ivi la Gabrielli ed il Gastaldi cantanti: ivi i poeti comici Cirillo e Amenta: ivi principi, mecenati, impresarii spiantati, poeti, attori, virtuosi d'ogni specie e d'ogni grado: insomma, un tempietto artistico alla Rambouillet. E che cosa si può fare in quella conversazione, se non parlare di teatri, di musica e di poesia! Ivi tutte le controversie dell'arte drammatica allora correnti si riassumono e si svolgono. Si nota sopratutto la decadenza del teatro musicale e se ne discute la riforma. Anche le opere più pregiate dello Stampiglia e dello Zeno sono sottoposte ad esame, se ne riconoscono i pregi, ma se ne scoprono i difetti e se ne cercano i rimedi. E si capisce che il preconizzato, l'aspettato riformatore doveva essere il poeta che aveva rivelato nelle azioni teatrali fin allora rappresentate, l'*Endimione*, gli *Orti Esperidi*, *la Galatea*, l'*Angelica*, i segni d'un ingegno melodrammatico fino allora nuovo e sconosciuto.

Pure la prima a spingerlo, a incoraggiarlo, a persuadergli la sua vocazione è sempre colei che s'è fatta per amore sua Musa, la Bulgarelli. A dir il vero, non occorreva una grande eloquenza a catechizzare quel convertito. Metastasio non aveva mai avuto la ripugnanza al Dramma musicale che s'era sforzato insinuargli il suo maestro, e del quale da tempo aveva scordato i precetti. D'altro canto, oppostamente a quel che ne pensava la maggior parte de' critici musicali contemporanei, i Francesi specialmente,

egli credeva che il melodramma moderno, come lo concepiva lui, non fosse che la tragedia antica. E credeva questo perchè sosteneva che la tragedia greca era tutta cantata, ma cantata con una musica sottomessa, coordinata alla parola; anzi così uniformata alla parola stessa, che ne fosse appena un'accentuazione più ritmica e più spiccata. Però le idee che per questo rispetto egli aveva, intorno alla riforma del teatro melodrammatico, erano ben chiare e recise: fino allora la musica aveva tiranneggiata la poesia: d'ora innanzi doveva avvenire il contrario. « La *dittatura*, diceva, deve restare alla poesia, la musica deve essere serva ligia ed ubbidiente. « Se in cotesto teatro lirico, scriveva un altro giorno, si rappresenta un' azione, se vi si annoda, se vi si scioglie una favola, se vi sono personaggi e caratteri, la musica è in casa altrui e non vi può far da padrona. »

Nè questo convincimento urtava colla sua fede classica: anzi moveva da essa per mettere d'accordo gli scrupoli sempre rispettati della sua educazione colla libertà sempre cara della sua ispirazione poetica. Fu quindi colla più profonda persuasione d' esser il giusto interprete di Sofocle e di Euripide, che egli si arrese alle dolci seduzioni della donna amata, tanto concorde col giudizio del pubblico più musicale d'Europa e colla voce del suo genio. Metastasio pertanto non esita più: raccolto il suo coraggio, ha scelto il soggetto: s'è messo all' opera. Marianna è la sua cooperatrice; egli le legge la sera le scene scritte la mattina, come Molière alla Bejart; ella suggerisce, sprona, confuta; egli muta, corregge, s'incoraggia: il lavoro s'avanza, è presso al termine, e finalmente tra un bacio e un sospiro d'amore nasce la *Didone abbandonata*.

Il trionfo di questo primo lavoro è indescrivibile, e non fu mai più superato da alcun altro, anche più pregevole: ed oggi ancora chi rilegge il teatro Metastasiano, se non può ricusare di dar la palma ad altri lavori, per arte più perfetti, serba le sue simpatie segrete e quasi inesplicabili per il canto mattutino dei due innamorati. La *Didone* fu rappresentata per la prima volta sul teatro S. Bartolomeo in Napoli, nel carnovale del 1724, con musica di Domenico Sarro. Inutile dire quanta ne fosse grande l'aspettazione. Da chi, come, quando fosse nato quel dramma,

ognuno lo sapeva, e ciò ne accresceva la curiosità e l'interesse. La principessa di Belmonte, nuova patronessa di Metastasio, succeduta alla Pignatelli e preceduta alla Marianna, e forse chissà, il cuor di donna è sì profondo! rivale dell'una e dell'altra, s'era fatta, quasi direbbesi, procola del suo protetto e correndo di palagio in palagio, di amica in amica, gli aveva anticipatamente impegnato il favore della più alta società partenopea. La Marianna naturalmente faceva la parte di *Didone*: il Grimaldi quella d'*Enea*. Tutte le memorie del tempo sono concordi a dire che la Bulgarelli fu sublime. Nessuna donna infatti meglio di lei poteva esprimere le smanie dell'innamorata Elisa. L'amore ne aveva addoppiata la potenza, e il pubblico consapevole che la donna partecipava alla fiamma dell'artista, senza badare che egli ci faceva un po' la parte di testimonio, ci si riscaldava anche più e andava in frenesia. « I più vecchi, dice un biografo del cominciar di questo secolo, parlano ancora in Napoli delle lagrime che allora si sparsero. » Il Mattei va sino a dire che il merito non è della musica del Sarro, che era poca cosa, e nemmeno dei versi del Metastasio, ma della Bulgarelli. « La Romanina, soggiunge, era grande attrice e lo stesso Metastasio apprendeva da lei le più belle situazioni di scena, com'è quella della Gelosia nelle scene XIV e XV del secondo atto, che fu tutta invenzione della cantatrice, come mi ha più volte affermato la principessa di Belmonte, sotto i cui auspicii nacque il suddetto dramma. »

Riservandoci di esaminare più tardi quanto potesse essere giustificato dal merito intrinseco dell'opera, certo è che di un trionfo simile non s'era infino allora mai veduto l'esempio. La fama ne corse la penisola, proprio come un baleno. Tutte le maggiori città vollero tosto esserne messe a parte, ma chiedendo insieme la stessa compagnia di canto e la presenza del poeta. Venezia, seconda patria della musica dopo Napoli, vinse la gara e nel carnovale dell'anno dopo la *Didone* fu replicata nel teatro S. Casciano con musica di Tommaso Albinoni, ma s'intende sempre colla Bulgarelli per *Didone*, col Grimaldi per *Enea*, col Metastasio per direttore. E lì nuove lagrime, nuovi furori, nuove pazzie. Il Metastasio, al quale ormai s'è aperta la vena, improvvisa, può dirsi, tra un battimano e l'altro della *Didone*, il *Siroe* che è re-

putato uno dei suoi capolavori e raffazzona per il Porpora un vecchio *Siface* che più tardi rifiutò.

Ma anche Roma non può più resistere al desiderio di godere essa pure di quei due sommi artisti, che sono infine suoi figliuoli; e nel carnevale del 1726 riesce finalmente ad avere la *Didone* al teatro delle Dame. « Il popolo, — dice l'abate Cordara, uno dei tanti biografi del nostro poeta, — dimenticò per allora i pregiudizii del Gravina che si dicevano passati nel suo figliuolo adottivo. Ogni scena fu un continuo battere le mani. Ma chi potrebbe spiegare la commozione della platea, quando la donna innamorata, sentendosi parlar di nozze e parlar con orgoglio dal Mauritano insolente, s'alza sdegnosa dal trono e lo licenzia con quelle risolute parole:

« Son regina e sono amante
« E l'impero io sola voglio
« Del mio soglio e del mio cor. »

Tale fu il grido che parve si schiantasse dai suoi cardini il teatro. Io non intervenni allo spettacolo perchè il mio abito d'allora non mel permise, ma ne sentii quasi il romore dalla mia cella, in quanto d'altro non si parlava in quei giorni in Roma ».

E da allora la nave della fortuna di Metastasio prende il largo e nulla più la trattiene. In un solo anno, senza contare le cantate e gli oratorii, scrisse il *Catone in Utica*, l'*Ezio*, la *Semiramide*, rappresentate tutte con successi più o meno strepitosi nei principali teatri d'Italia. Il meno felice però fu il *Catone*. Era un pregiudizio dei pubblici d'allora che il dramma dovesse avere quel che dicevasi il *lieto fine*. Ma il poeta volle provarsi a restar fedele alle greche vestigia ed alla storia, e fece uscire Catone sulla scena ferito e quivi agonizzare e morire. Il pubblico non volle saperne di quella funebre catastrofe e per la prima volta salutò di fischi e di pasquinate il suo diletto poeta concittadino. Fosse stato Alfieri, sarebbe rimasto solo contro il secolo intiero: ma Metastasio non era uomo da affrontare quella nè altre avversità. « Però, dice lui stesso, conoscendo l'autore, molto pericoloso l'avventurare in scena il personaggio di Catone ferito, tanto a ri-

guardo del genio delicato del moderno teatro poco tollerante di quell'orrore che faceva il pregio dell'antico, come per la difficoltà d'incontrarsi in attore che degnamente lo rappresentasse, » cambiò in gran parte l'atto terzo facendo ferire Catone entro la scena, e mettendo sulle bocche alle donne, i vaticinii che doveva dir lui.

Metastasio, eccettuato il breve momento in cui si trovò al verde e fu costretto a mettersi all'avvocato, non conobbe mai quel che si chiama l'infelicità; era e poteva dirsi il più felice uomo del secolo XVIII. Arbitro del teatro, dittatore della musica che aveva volontieri subito il suo giogo, festeggiato, cercato, carezzato, coperto d'allori e d'onori, amato da una bella donna fino alla servitù, fino all'idolatria, se ancora desiderava qualcosa, era per la cronica incontentabilità del cuore umano, non certo perchè ne dovesse sentire la privazione e il bisogno. Ma nel 1729 venne a sorprenderlo una lettera, che sotto le specie della fortuna fu per lui una prima e insolita occasione di turbamento e d'inquietudini. Il Principe Pio di Savoia, scudiero dell' imperatore Carlo VI, gli scrisse per offrirgli a nome del suo padrone il posto di Apostolo Zeno come poeta cesareo alla corte imperiale di Vienna. Tremila fiorini di stipendio, mensa a corte quando vuole, una prospettiva interminabile di gioielli, di tabacchiere, di regali, di favori, una scena vasta, un posto cospicuo alla prima corte d'Europa, la protezione e forse l'amicizia di Cesare, erano codeste tali fortune che se non si acciuffavano al passaggio, si rischiava di non vederle tornare mai più. Aggiungete, a rendergli più gradito e invidiabile l'onore, la voce, non accertata dai biografi ma probabile, che Apostolo Zeno, vecchio e stanco di quell'ufficio, l'avesse proposto all'imperatore, decretandogli così di sua mano il seggio di suo successore. Pure in sulle prime Metastasio non la pensò così: non che l' ufficio umiliante di poeta cesareo e di cortigiano lo spaventasse, non erano nè da lui, nè del suo secolo siffatti scrupoli! Ma lasciar la sua Roma, la sua Marianna, le sue abitudini, i suoi affari, i suoi trionfi più modesti, ma più certi e più comodi d'Italia, tutto ciò lo impensieriva, lo agitava, gli sollevava nell'anima delle burrasche di affetti contrarii, alle quali egli non era mai stato avvezzo e non si sentiva temprato. Ma d'altro canto, lasciar quella benedizione di Dio! insultar così la Provvidenza! Oh che tor-

mento! Oh che battaglie! Oh quante volte posto egli pure tra gli affetti d'un cuore devoto e le gioie d'un regno piccolo ma sicuro, e gli inviti quasi divini d'un impero più glorioso e più vasto, ma più torbido e più lontano, egli avrà pensato al suo Enea combattuto tra l'affetto della appassionata Didone e gli oracoli del fato che lo spingeano agli alti destini di Roma, e avrà mormorato come lui:

> E intanto confuso,
> Nel dubbio funesto
> Non parto non resto;
> Ma provo il martire
> Che avrei nel partire
> Che avrei nel restar.

Sbattuto da questo mare tempestoso, la prima risposta espresse tutti i dolorosi ondeggiamenti dell'animo suo. Non osò dir no, perchè un rifiuto a Cesare gli pareva quasi un sacrilegio: non ebbe cuore di dire di sì: lasciò trasparire che accettava per santa ubbidienza, e si provò a porre anche all'accettazione la condizione dell'aumento di salario, colla male dissimulata speranza che fosse respinta. Fu invece in sostanza accettata, perchè in luogo del chiesto aumento, ebbe un sussidio straordinario pel viaggio, più blandizie e promesse e complimenti così seducenti e lusinghieri, che Metastasio, debole a tutte le reti, fu preso. Ma il cuore esposto alla prova più crudele fu un altro, fu quello della povera Marianna. A lei non restavano come a Metastasio i compensi dello splendore e della fama; la sua vita, la sua gloria, la sua felicità cominciava e finiva in quell'uomo, e perdendo lui perdeva tutto. Pure essa attestò in quella circostanza quanto sia grande nel cuore della donna la virtù del sacrificio. Non lacrimò femminilmente, non pregò, non adoprò alcuna delle seduzioni possenti della donna amante: chiuso in fondo al petto, come in un sepolcro, il suo amore, divorò le sue lagrime, studiò le sue parole, finse da grande attrice la calma, il sorriso, la contentezza, pensò soltanto alla gloria del suo amante e lo consigliò a partire. Povera Marianna! Era lei che aveva messo al mondo, può dirsi,

quell'uomo, tantochè meglio d'amante ella potevà dirsene madre, ed ora per il suo stesso bene doveva perderlo! Di quel grande sacrificio non le restava che la speranza d'un premio: il pensiero che il suo poeta intendesse il sacrificio che ella gli faceva, e che sapendola desolata ed infelice per lui, l'amasse anche più. Una donna innamorata ha sempre bisogno di stimare il suo amante, più di quello che vale, e di ornarlo di quegli attributi, che forse possiede meno.

La povera Bulgarelli era nel caso. Ella per trovare la forza di immolarsi al suo Dio, gli attribuiva la virtù della costanza, che era quella precisamente che più gli mancava. Non è che Metastasio non amasse più quella donna; provava sempre per lei la più viva amicizia e la più affettuosa riconoscenza, ma non ne era più innamorato; se lo fosse stato non sarebbe partito. La Romanina nel 1720 non era più giovane, e Metastasio era ancora sul fiore: eppoi l'aveva detto tante volte egli stesso:

D'ogni amator la fede
E sempre mal sicura:
Piange, promette e giura,
Chiede, poi cangia amore;
Facile a dir che muore,
Facile ad ingannar.

Venne frattanto l'ora amara del distacco, e la Marianna la sostenne virilmente; Metastasio rassegnato. In una giornata d'aprile del 1730 quei due sposi, uniti dalle nozze divine dell'amore e dell'arte, si separarono per non rivedersi mai più! Promisero di scriversi e mantennero entrambi; Metastasio era troppo gentile per mancare a quel grato dovere. Ma è facile intendere quali potevano essere le lettere della donna, sola, deserta, sempre innamorata, e quelle del poeta corteggiato e felice, più amico riconoscente, che infiammato amante.

Il modo con cui fu ricevuto alla corte di Vienna, fu descritto da lui stesso in una lettera, e poichè è una pennellata e dei tempi e dell'uomo, merita d'essere letta.

« Tornai martedì all'udienza per ordine del Padrone, a Laxen-

« burg assistei alla tavola, pranzai col signor principe Pio, e poi
« alle tre dopo il mezzogiorno fui ammesso alla formale udienza
« di Cesare. Il cavaliere che m'introdusse, mi lasciò sulla porta
« della camera, nella quale il Padrone era appoggiato ad un ta-
« volino in piedi con il suo cappello in capo in aria molto seria
« e sostenuta. Vi confesso che, per quanto mi fossi preparato a
« quest'incontro, non potei evitare nell'animo mio qualche disor-
« dine. Mi venne a mente che mi trovava a fronte del più gran
« personaggio della terra e che doveva essere io il primo a par-
« lare: circostanza che non conferisce ad incoraggiare. Feci le
« tre riverenze prescrittemi, una nell'entrar della porta, una in
« mezzo della stanza e l'ultima vicino a Sua Maestà; e poi posi
« un ginocchio a terra, ma il clementissimo Padrone subito
« m'impose d'alzarmi, replicandomi: *Alzatevi*, *alzatevi*. Qui io
« parlai con voce, non credo molto ferma, con questi sentimenti:
« *Io non so se sia maggiore il mio contento, o la mia confu-*
« *sione nel trovarmi a' piedi di Vostra Maestà Cesarea. È que-*
« *sto un momento da me sospirato fin da' primi giorni dell'età*
« *mia, ed ora non solo mi trovo avanti il più gran Monarca*
« *della terra, ma vi sono col glorioso carattere di suo attual*
« *servitore. So a quanto mi obbliga questo grado, e conosco la*
« *debolezza delle mie forze, e se potessi con gran parte del*
« *mio sangue divenir un Omero, non esiterei a divenirlo. So,*
« *che per quanto sia grande la mia debolezza, sarà sempre*
« *inferiore all'infinita clemenza della Maestà Vostra, e spero*
« *che il carattere di poeta di Cesare mi comunichi quel calore*
« *che non ispero dal mio talento.*

« A proporzione che andai parlando, vidi rasserenarsi il volto
« dell'augustissimo Padrone, il quale infine assai chiaramente
« rispose: *Era già persuaso della vostra virtù, ma adesso io*
« *sono ancora informato del vostro buon costume e non dubito*
« *che non mi contenterete in tutto quello che sarà di mio ce-*
» *sareo servizio, anzi mi obbligherete ad essere contento di voi.*
« Qui si fermò ad attendere se io voleva supplicarlo di altro,
« ond'io, secondo le istruzioni avute, gli chiesi la permissione di
« baciargli la mano, ed egli me la porse ridendo e stringendo la
« mia: consolato da questa dimostrazione di amore, strinsi con

« un trasporto di contento la mano cesarea con entrambe le mie,
« e le diedi un bacio così sonoro, che potè il clementissimo Pa-
« drone assai bene avvedersi che veniva dal cuore. Vi ho scritto
« minutamente tutto, perchè approvo la vostra curiosità ragio-
« nevole in questo soggetto.

« Vienna 25 luglio 1730. »

Con questi auspicii e questi sentimenti ogni fortuna, non che quella d'un uomo d'ingegno, è assicurata. Ricevuto fin da' primi passi, protetto, incoraggiato dai favori d'una donna già sua protettrice a Napoli, forse amante sua e prossima a ridiventarlo, simpatico a tutta la corte, caro a tutto quello sciame di Arciduchi e Arciduchesse di cui brulicò sempre la prolifica reggia degli Absburgo, patrocinato, circondato, sollevato, gonfiato da un nugolo d'amici, d'ammiratori, di procoli, la sua vita torna a riprendere il placido e ridente corso che per un istante la separazione e l'esiglio avevano intorbidato. Felice, soddisfatto, sereno, egli non ha che a levar le dighe alla calma fantasia, perchè i versi, le cantate, le azioni teatrali sacre e profane, i melodrammi ne sgorghino a fiumi.

Nel 1731, senza dire le minori, l'*Adriano*, il *Tempio dell'Eternità*, il *Demetrio;* nel 1732 l'*Issipile*, per il quale l'Imperatore, che probabilmente non ne capiva nulla, si degnò esprimergli che « l'opera era bella molto, e ch'era assai ben riuscita, e ch'era « di lui soddisfatto. » Poi nello stesso anno: la *Morte di Abele*, il *Giuseppe riconosciuto*, l'*Olimpiade*, e il *Demofoonte*, per ognuna delle quali cose erano tabacchiere d'oro, anelli di diamanti, offerte di titoli di conte e di barone, carezze delle Arciduchesse, complimenti dell'Imperatore, il quale poi nel 1733, per rendere anche più sensibile il suo sovrano gradimento, gli regalò la Percettoria vitalizia delle Gabelle di Calabria, allora con tutto il Reame dominio imperiale, la quale Percettoria dava al Metastasio, senza obbligo nemmeno d'andarla a vedere una volta, la rendita netta di 3500 zecchini.

Ma il nocchier che men paventa
Sorger vede il vento e l'onda
Le sue vele a lacerar.

Metastasio stava scrivendo la *Betulia liberata*, quando gli arrivò da Roma una notizia ben triste; la fedele Marianna era morta. Già da tempo s'era ritirata dalla scena: ora si ritirava dal mondo. Dopo quattro anni di solitudine se n'era andata. Il Metastasio sentì il colpo in mezzo al cuore, e pianse lagrime sincere. La Marianna nel suo testamento l'aveva lasciato erede di tutto il suo patrimonio, ma il Metastasio decorosamente rinunciò quel retaggio a favore del marito con una lettera che fa onore al Metastasio, ma che non cessa d'essere strana, tanto per chi la scriveva, come per chi la riceveva.

« Le ultime disposizioni della defunta, scriveva egli a Domenico « Bulgarelli, a mio favore, aggravano la ragione di piangerla e mi « mettono in obbligo di dare al mondo una prova incontrastabile « della disinteressata amicizia che le ho professata vivendo, che « conserverò alla sua onorata memoria fino all'ultimo momento « della mia vita. Questa prova sarà un effetto di quella cognizione « che io ho di ciò che voi avete meritato della povera Marianna, « col vostro amore, assistenza e servitù esemplare ed a me darà « motivo d'esser grato alla memoria della medesima, facendo « cadere nella vostra sola persona quel beneficio ch'ella ha vo- « luto dividere fra voi e me. In fine, io faccio libera rinuncia « dell'eredità della medesima, non già perchè io la sdegni (Id- « dio mi preservi da sentimenti tanto ingrati), ma perchè vedo « che questo sia il mio dovere e come uomo onorato e come cri- « stiano. »

Gli stessi sentimenti esprimeva poco dopo a suo fratello Leopoldo, ma quando aggiungeva che egli non si sarebbe mai potuto consolare di quella perdita e che non si sentiva più la forza di resistere a quel colpo, s'ingannava sulla sua stessa sensibilità. Metastasio non era fatto per durar profondamente in un sentimento! molto meno in un sentimento doloroso. Fra gli amici che nei primi giorni del suo lutto andarono a visitarlo nel ritiro di casa sua, vi era una donna: la stessa che egli aveva incontrato fin dal suo primo ingresso in Vienna: la contessa Pignatelli d'Althan. Ella era stata la prima a *favorire* il Metastasio a Napoli, la prima forse ad amarlo: separata da lui per quasi dieci anni, soverchiata dall'amore più forte della Marianna, pareva che l'a-

vesse dimenticato, ma ora, rivedutolo in Vienna, se n'era accesa di nuovo e non seppe più contenere la sua passione. Però quando venne l'annunzio della morte della Romanina, sentì che se alcuno poteva consolarne il vedovo amante, era dessa e non esitò un istante. Ed essa dama d'onore dell'Imperatrice, reputata tra le prime gentildonne d'Italia e dell'Impero, non si trattenne dall'andare tutti i giorni pubblicamente, sfidando la maldicenza e lo scandalo, alla casa dell'afflitto poeta, restandovi lunghe ore di solo a solo, e portandovi le pericolose consolazioni delle sue grazie e della sua bellezza.

Però quel che doveva accadere, accadde. L'immagine troppo presente della viva, offuscò a poco a poco l'ombra della morta, fino a che un giorno la nobile contessa d'Althan si trovò quasi senza avvedersene al posto della dimenticata Marianna. Infatti da quel giorno Metastasio e la d'Althan divennero inseparabili. Egli andava a passare l'estate in uno dei di lei possessi di Moravia, e vi dimoravano insieme lunghi mesi nella più nascosta intimità. Tutta Vienna era piena de' loro amori, e molti arrivarono persino a pensare che fossero stretti in matrimonio segreto. Così Metastasio per il primo testimoniò con sè stesso la sentenza della sua famosa strofetta:

> È la fede degli amanti
> Come l'araba Fenice,
> Che vi sia ciascun lo dice
> Dove sia nessun lo sa.

Ma gli anni più belli e fecondi di Metastasio sono passati; egli ha scritto ancora il *Temistocle*, l'*Attilio Regolo*, il *Ciro Riconosciuto*, l'*Achille in Sciro*, il *Demofoonte*; ma è giunto a quel punto estremo della sua gloria che confina colla decadenza. Prima pertanto che egli sia sorpreso dalla fredda vecchiaia, arrestiamoci e chiediamoci anche noi: fu vera gloria? furono meritati quegli applausi, quegli onori, quell'adorazione di mezzo secolo? Che cosa vi è di buono e di durevole nelle opere di Metastasio; che cosa di cattivo e di caduco? E il suo teatro come si collega al secolo del terzo rinascimento, quanto se ne staccò, quanto vi giovò, qual

bene poterono ritrarne i suoi contemporanei, qual frutto noi posteri: quale posto insomma va assegnato nella storia del bello e dell'arte a quel melodramma che solcò come astro solitario il cielo del secolo XVIII, e andò poi via via impallidendo, fino a che oggi può dirsi spento e scomparso? A questi quesiti daremo risposte convenienti nella prossima lezione.

Del resto, o signori, non conviene giudicare Metastasio solo dalla volubilità e dalle debolezze dell'amante. Sotto questo rispetto non so quale grand'uomo si salverebbe! Metastasio non è un eroe in nulla. Le grandi lotte tragiche, le virtù sublimi ed austere non le potè sentire nemmeno per riflesso ne' suoi eroi melodrammatici: è invece quel che si chiama un galantuomo; buono, pio, moderato, pacifico, incapace di viltà come di sacrificii, desideroso di fare il bene, e facendone tutto quello che umanamente poteva, ma alieno anche dal pensare il male, pietoso verso la famiglia che soccorse in suo fratello, nelle sue sorelle, in suo padre, fino all'estremo, caritatevole cogli amici, come lo provò col suo amico Martines che lasciò erede del suo: grato a' benefattori come lo provò al Gravina e alla Bulgarelli, con tutti i suoi protettori imperiali e arciducali: sottomesso al suo principe, devoto alla sua chiesa: estraneo alla politica, punto litigioso, punto vano e punto ambizioso. Gli fu offerto da Carlo VI il titolo di Conte e lo ricusò, di Consigliere Aulico, e lo ricusò: da Maria Teresa la croce di Santo Stefano e ringraziò. Gli piovvero inviti da tutte le corti d'Europa accompagnati dalle più splendide offerte, e protestò di non voler allontanarsi dalla sua Vienna, dove aveva trovato il porto tranquillo e sicuro degli ultimi suoi giorni.

Se accettò di andare a Vienna non fu per il piacere di stare a corte, ma per il timore di dispiacere al più potente sovrano di Europa, e per la speranza di formarsi uno stato più fermo e più agiato. Amava i suoi comodi; una buona casa, una buona tavola, una buona carrozza da viaggio, una bella villa d'estate, e a queste cose sacrificava molti suoi piaceri, ma quanto a' nastri, a' titoli, ai gingilli, non ci pensava. Con tutto il desiderio che aveva di riveder l'Italia e la sua Roma, non seppe mai risolversi a intraprenderne il viaggio per paura de' disagi che temeva d'incontrarvi, e su questo proposito scriveva alla Principessa di Belmonte:

« V'è un'età nella quale è piacere l'incomodo: ve n'è un' altra « in cui si compra volontieri l'incomodo con qualche piacere: e « v'è finalmente quella in cui non si cura il piacere che deve « costare un incomodo... aggiungo che quasi ab immemorabile io « sono uccello di palazzo non di bosco, che vuol dire usato agli « agi, ai riposi, ed inabile oramai a svolazzar così alla ventura « esposto a tutte le ingiurie della stagione, onde per condurmi a « salvamento convien trasportarmi colla mia gabbia, col mio ab- « beveratoio, con chi di me prende cura ».

Assalito al cominciar della vecchiaia da stiramenti nervosi allo stomaco ed alla testa, « con l'incomodo corteggio di languori, di tumulti nelle viscere, » egli usava dire che se ne difendeva col sonno e coll'appetito che confessava di non aver perduto mai. Nelle poche afflizioni, nelle rare avversità conservava una calma e serenità olimpica e si compiaceva d' aver preso per antidoto agli inevitabili mali della vita mortale questa massima della sua strofetta:

Tutto si muta in breve
E il nostro stato è tale
Che se mutar si deve
Sempre sarà miglior.

Beato ottimismo! nel quale si possono addormentare coloro che giunsero come Metastasio intorno a sessant'anni, senz'altra conoscenza delle miserie della terra che qualche epigramma di poeti invidiosi, qualche querela d'avvocati, qualche ora d'ipocondria o di cattiva digestione, qualche ruga passeggiera sulla fronte degli augusti mecenati e padroni.

LEZIONE QUINTA.

Il Melodramma metastasiano.

Si riafferma che il Metastasio era un arcade in buona fede; sue opinioni come critico; suoi commenti ad Aristotile; suoi giudizi sul Teatro greco. — Gli manca il genio tragico. — La tempra del suo ingegno lo porta al Dramma. — E sotto un certo aspetto può dirsene il primo introduttore in Italia. — Il suo melodramma assomiglia più alla tragicommedia moderna che alla tragedia antica. — I suoi personaggi sono personaggi del secolo XVIII travestiti all'eroica. — Predominio dell'intrigo amoroso ne' suoi drammi. — Esempj. — I suoi eroi s'assomigliano quasi tutti — E tutti assomigliano più a lui e a' tipi del suo secolo. — Altri esempj. — La debolezza di Metastasio fu d'essere più lirico che drammatico. — Ma per la naturalezza e la semplicità appartiene al Rinascimento. — Anche gli intrecci s'assomigliano quasi tutti. — Ma sono chiari e facili. — I suoi personaggi anche più misteriosi si riconoscono subito o si dànno subito a conoscere. — Rapidità dell'esposizione e rapidità del dialogo. — Esempio dell'*Issipile*. — La chiarezza metastasiana è anche vigore. — Le sue catastrofi però sono sempre incerte e talvolta inaspettate e portentose. — Il pregio principale del Metastasio è nella Lirica.

Che cosa è dunque il Melodramma Metastasiano? Questo è, se vi rammentate, il quesito che nella lezione scorsa ci siamo proposti e al quale è venuta l'ora di dar risposta.

Cinquant'anni fa vivevano ancora gli ultimi nepoti dei fanatici di Metastasio che sapevano a memoria le sue ariette, discorrevano colle sue sentenze, battezzavano i loro bimbi coi nomi de' suoi eroi. Pochi anni addietro invece, per naturale legge di reazione d'un eccesso contro l'altro, era venuto in moda il parlare con beffardo disprezzo di quel citarista cesareo, sdolcinato, squarquojo ed uggioso che aveva infemminito insieme il gusto e la fibra degl'Italiani. Oggi la critica positiva e storica fa giustizia degli ido-

latri come degli sprezzatori, e dà al poeta della *Didone* quel che gli è ragionevolmente dovuto. Vediamo di metterci anche noi nel giusto mezzo; che è sempre il punto men lontano da quel tanto di verità e di giustizia che all'uomo è dato di concepire.

Ma sarà egli necessario, prima di addentrarci nel nostro tema, il ricordarci ancora una volta chi era e che cosa voleva Metastasio! Quali erano le sue idee come uomo, le sue opinioni come critico, le sue aspirazioni e i suoi gusti come poeta? Metastasio, l'abbiamo veduto, preso nel suo insieme era un uomo intero e compito del suo tempo: religione classica; educazione arcadica; tempera floscia; costumi molli; moralità a larghe maniche; moderazione ne' vizj come nelle virtù; buon cattolico, buon suddito, buon servitore; più curante de' suoi piaceri, più amico della sua pace che della sua gloria; in totale qualcosa di simile al vostro Meli! un Arcade, come dicemmo, in buona fede. Ma questa buona fede era per lui, come per il Meli, la sua forza maggiore: stava per dire il suo genio. Ed era per questo lato ch'egli si distingueva dalla turba accademica de' suoi colleghi in pastorelleria e in generale dalla società del suo tempo. Era sincero e cercava la sincerità: era ne' suoi sentimenti naturale e cercava la naturalezza: era ne' suoi gusti semplice e voleva la semplicità: era nella sua anima buono e non riusciva che a dipingere bene la bontà.

Se l'Arcadia avesse potuto diventar una forma reale del consorzio umano, egli e il Meli se ne sarebbero trovati cittadini nati. Naturalmente nell'arte imitò sè stesso. Quando ebbe finita la sua educazione classica e fu liberato dalle fascie troppo serrate del maestro, egli cominciò a sentire che qui e là, anche in que' modelli idoleggiati, anche in que' maestri venerati, c'era qualcosa che non era secondo la sua natura, quindi secondo il concetto dell'ideale che gli balenava in mente, e osò francamente affermare il suo dissidio: dissidio meno profondo e radicale di quello che egli pensava: dissidio di uno spirito ragionatamente moderato e conciliativo, che ambiva correggere, ma aborriva dal distruggere; e che pure in quel lavorio di trasformazione a cui il secolo era intento segnava un primo passo verso un rinnovamento, ed un progresso. E dei mutamenti che pensava non ebbe in sulle prime che la coscienza istintiva del poeta che inventa senza

saperlo e senza darsene ragione. Ma appunto per questo riuscì alla meta. Solo più tardi, quando il poeta cominciò a stancarsi ed a nascere il critico, disse il segreto delle opere sue e ne diede il perchè. Gli è ne' suoi compendi della *Poetica* d'Aristotile, nei giudizi da lui portati sul teatro greco, nelle sue lettere dove disputa d'arte che si trova la ragione de' suoi melodrammi. Questi studj sono rivelazioni. Anche per lui Aristotile è l'oracolo al quale i poeti hanno il dovere indeclinabile di ricorrere in ogni solenne circostanza, e professargli ubbidienza; ma tuttavia egli si permette di dargli una interpretazione così ragionata e così libera che talvolta de' responsi dell' Oracolo non ci riman più verbo.

V'è noto che fra i commentatori d'Aristotile era stata fino ab antico la lite, risorta nel secolo XVIII più specialmente per opera dei conjugi Dacier e del Laharpe: se Aristotile richiedesse le tre famose unità; e Metastasio si pronuncia per la libertà del tempo e del luogo e solo concede l'unità di azione. Così s'era sempre disputato se la catastrofe della Tragedia dovesse essere funesta o potesse essere lieta; e Metastasio, presa la via di mezzo, se ne riferisce al gusto degli spettatori e allo spirito de' tempi. Si continuava a litigare se la tragedia greca fosse stata in parte cantata; e Metastasio sostiene che tutta era cantata, così nel discorso come nei cori al pari del Melodramma di cui travedeva nella sua testa il tipo: si bisticciava infine sulla favola semplice o avviluppata, sulle peripezie e sulle agnizioni; e Metastasio di favole complicate e di peripezie e agnizioni autore anche troppo fecondo, le difendeva a oltranza contro il rigido Dacier, e tutti gl' intolleranti Aristotelici della sua risma.

Ma i testimonj più fedeli delle opinioni del Metastasio intorno alla Drammatica, sono i giudizj ch' egli diede sul teatro Greco.

Cominciando dal *Prometeo* di Eschilo egli dice: « è difficile caratterizzare questo dramma, tanto egli è stravagante e fantastico, » e rompendo subito una lancia a favore della varietà di luogo, aggiunge che Eschilo non ebbe alcun merito, nè alcun demerito a mantenere l'unità, poichè non rappresentando il dramma che un uomo inchiodato ad una rupe « che riceve alcune visite » era più difficile variare il luogo che conservare l'unità.

Passando a Sofocle censura l'*Edipo* di lunghezza e l'*Elettra* di inverosimiglianza: biasima l'immobilità della scena nell'*Antigone:* loda la duplicità dell'azione nell'*Ajace:* chiama infine intollerabile il personaggio di *Filottete* che ostenta in tutto il corso della Tragedia la marcia e i cenci della putrida sua piaga « e s'affatica a descriverla ogni momento ed assorda il teatro coi gemiti e colle strida nei replicati accessi de' suoi dolori. » Così chiama l'*Ecuba* d'Euripide « carattere inverosimile e indecoroso; » inorridisce di *Medea* e di *Elettra* mentre gli piace il carattere buono e semplice del villano che gli è marito: difende l'*Ifigenia* dall'accusa di duplicità di caratteri; ammira nell'*Issione* l'intreccio della favola, le situazioni interessanti, le tenere riconoscenze: insomma non tralascia occasione di ripudiare i soggetti tragici, le catastrofi sanguinarie, i caratteri truci, l'immobilità della scena, il tempo violentato, la presenza del coro, ingombro, secondo lui, della scena e ostacolo all'azione; e manifesta la sua preferenza pei soggetti affettuosi, per le catastrofi liete, pei caratteri miti, per l'intreccio complicato, per gli episodi amorosi, per i riconoscimenti benigni, per i luoghi variati a seconda dell'azione, facendo la critica al Teatro greco, come la potrebbe fare un romantico, affermandosi ammiratore devoto di quei grandi modelli, ma accampando anche contro la loro autorità i diritti del buon senso, della libertà e della ragione.

Ora quale teatro poteva uscire da quell'uomo buono, facile, pio, moderato, tutto sensibilità e dolcezza, che leggeva Aristotile e i classici con quelle idee, che provava un sì grande orrore de'temi tragici, che non si compiaceva che dei soggetti umani e pietosi, e sentiva così poco della vita eroica da osar persino discutere con Aristotile e dar consigli a Sofocle, e ad Euripide, in nome della verosimiglianza e della naturalezza?

Evidentemente un uomo simile poteva concepire e scrivere di tutto fuorchè di tragedie. Se anche ci si fosse provato, non ci sarebbe riuscito. Anche quando sceglieva de' temi tragici, de' personaggi eroici, la sua natura veniva a galla e trasformava l'eroe in uomo e la tragedia in dramma e talvolta in commedia. Però sotto questo aspetto può dirsi che egli fu il primo introduttore del dramma in Italia. Se infatti sottraete la parte lirica cantabile, cosa faci-

lissima, e che per nulla scomporrebbe l'architettura del dramma e il carattere del personaggio, che cosa vi resta? Vi resta una rappresentazione di favole, di persone e d'affetti che non hanno più nulla di tragico e d'eroico, che finisce col rassomigliare più alla tragicommedia moderna che alla tragedia antica.

Provatevi infatti a prendere in mano un Melodramma qualsiasi di Metastasio, la *Didone*, che fu il primo, o l'*Attilio Regolo* che è tra i mezzani, o l'*Eroe Cinese* che fu degli ultimi, e che cosa avete? Avete un mondo di principi, di principesse, di eroi e di eroine, sedicenti greche, romane, africane, tartare, chinesi, che pretendono essere antichi, storici, classici, e che svestiti del loro pallio melodrammatico non riescono a parere, eccettuate molte figure di convenzione non appartenenti ad alcun tempo e ad alcuna razza, che personaggi comuni della società del diciottesimo secolo. Per dir tutto al più presto: il mondo drammatico di Metastasio è il mondo mezzano, o, si direbbe oggi, borghese del suo secolo, travestito all'eroica. E poichè di quel mondo borghese uno de' più fedeli rappresentanti era Metastasio stesso, non ci vuole che un passo a conchiudere che l'eroe Metastasiano, spogliato della toga e della corazza, districato dalla coda chinese, o lavato della tinta africana, è Metastasio stesso. Il che non significa che sia meno vero e meno interessante e non piacevole: anzi desta tanto più interesse, quanto più sembra comune e conosciuto da tutti. Ed è questa, in fondo, la ragione per cui il pubblico di Metastasio si estasiava innanzi a quei Re e Imperatori magnanimi sino alla dabbenaggine, a quelle principesse che appena le guardate cascano morte d'amore, a quei guerrieri che non fanno che sfilinguellare « mio bene, mia speranza, mio tesoro, » a quei drammi insomma di amorucci, di intrigucci, di galanterie, di cicisbeismo, drappeggiati all'eroica, nei quali il pubblico si sentiva assai più dipinto, che nelle tragedie sanguinarie del Valaresso dove morivano tutti:

> Uditori, m'accorgo che aspettate
> Che nuove della pugna alcun vi porti;
> Ma l'aspettate invan, son tutti morti!

o nei melodrammi sentenziosi e severi di Apostolo Zeno, che sa-

crificavano troppo spesso alla predica e alla morale, la passione e l'azione.

Ponete che Giulio Cesare venga a cantarvi una canzonetta come questa:

« Chi un dolce amor condanna,
« Vegga la mia nemica;
« L'ascolti e poi mi dica,
« Se è debolezza amor.
« Quando da sì bel fonte
« Derivano gli affetti,
« Vi son gli eroi soggetti,
« Amano i numi ancor:

naturalmente Giulio Cesare se ne va e non avete più che un gorgheggiatore del secolo XVIII.

Quando Alessandro diventa un eroe di lattemiele che perdona, abbraccia e regala tutti quanti, o innamoratosi, manco male, della figlia del suo nemico, si prova a difendersi dai capricci gelosi della sua tiranna con queste parole:

« Ma non è ver... Sappi... T' inganni.. Oh Dio!
« (M'uscì quasi da' labbri: idolo mio),

resta forse l'innamorato di tutti i tempi e di tutti i climi; ma addio conquistatore delle Indie.

Rammentatevi la scena famosa della *Didone* in cui essa giura al cortigiano Osmida di non riveder mai più l'infedele Enea.

Osmida, che la conosce bene, gli ha appena detto:

« Se lo torni a mirar ti placherai,

ed ella ha appena risposto:

« Ritornarlo a mirar? per fin ch'io viva
« Mai più non mi vedrà quell'alma rea,

quando appunto entra Selene ad annunciare

« Teco vorrebbe Enea
« Parlar, se gliel concedi.

— Enea! sclama Didone, che al suono del caro nome sente già vacillare tutti i suoi propositi di severità — Enea dov'è?

« Qui
« Che sospira il piacer di rimirarti.

Risponde Selene; — e Didone subito:

« Temerario, che venga!
« Osmida parti!

Ebbene questa sortita così spontanea, così naturale, così caratterisca, che faceva, dicono, scoppiar il Teatro in una convulsiva risata, ed è quasi divenuta la parodia proverbiale di tutti i congedi degli innamorati: questa sortita dava una pennellata impareggiabile alle debolezze della donna appassionata, ma di tutta la patetica figura dell'Elisa Virgiliana non ne restava più l'ombra. E cogli esempi potrei andare all'infinito, se ormai non fosse più difficile esser parchi che liberali. Si suole generalmente da' critici fare una eccezione pel *Temistocle* e per l'*Attilio Regolo*. Quelli, si dice, son lue tipi storici che hanno tutta la solennità greco-romana, e tutta la grandezza antica. Io non nego che il *Temistocle* e l'*Attilio* non siano due figure più fortemente disegnate e modellate delle altre, ma tanto l'uno che l'altro sono collegati a una favola d'amorucci, d'intrighi muliebri e galanti che li impacciano e li impicciolisco: e quanto al *Temistocle* in particolare, è pur sempre un ritratto di maniera che non ha nulla del carattere sottile, accorto, vorrei dire, diplomatico del vincitore di Salamina, quale ci è specialmente descritto da Tucidide. È una specie di stoico, ostinato nella virtù, entusiasta del sacrificio; che sfida ad ogni istante la morte e quasi la invoca.

« Alfin che mai
« Esser può questa morte? Un ben? S'affretti.
« Un mal? fuggasi presto
« Dal timor d'aspettarlo,
« Che è mal peggiore. È della vita indegno
« Chi a lei pospon la gloria. A ciò che nasce
« Quella è comun: dell'alme grandi
« Proprio e privato ben. Tema il suo fato
« Quel vil che agli altri oscuro,
« Che ignoto a sè, morì nascendo, e porta
« Tutto sè nella tomba. Ardito spiri
« Chi può senza rossore
« Rammentar come visse allor che muore.

Magnanimi sensi, alte parole, ma che potevano essere così vere per Catone come per Attilio, come per Scevola, come per Bruto, come per Marc'Aurelio, o per qualsiasi altro grand'uomo condotto in faccia alla morte; ma che nulla ritraggono di particolare della figura storica messa in azione.

E ciò a maggior ragione dicasi dell'*Attilio*. Anzitutto la figura d'Attilio sembra la meno inverosimile perchè è involta d'inverosimiglianza, se pure non è falsa del tutto, la stessa leggenda da cui deriva. In altre parole Metastasio conserva la fedeltà storica, perchè qui la storia è romanzo. Attilio Regolo ha la fortezza romana, ma quella fortezza artificiata della leggenda stereotipata nelle convenzioni della scuola, che lo rende oltre umano, quasi impossibile. L'*Attilio Regolo* di Metastasio è nè più nè meno che l'*Attilio* di Tito Livio: ma come questo fuori del vero e della storia.

Ed è poi così vero che egli nel suo eroismo non è che un tipo convenzionale, che talvolta parla colle stesse parole di Temistocle e di Catone.

« Quanto ha di ben la terra
« Alla gloria si dee. Vendica questa
« L'umanità dal vergognoso stato
« In cui saria senza il desio d'onor,

e come Temistocle e Catone rimprovera i figli e gli amici che

vogliono distorlo dal suo fiero proposito, esalta gli obblighi del nome romano, come l'eroe ateniese del greco, magnifica la sorte del morire con gloria, ripudia infine la figlia che vuole intenerirlo colle famose parole:

« Taci: non è romano
« Chi una viltà consiglia.
« Taci: non è mia figlia
« Chi più virtù non ha.

Ora avete a sapere che non furono nemmen questi, sebben giudicati tra i più fedeli alla storia e alle tradizioni, i melodrammi più festeggiati dal pubblico del 700. Vi rammentate che il *Catone in Utica* perchè veniva fuori ad ammazzarsi fu fischiato e accompagnato poi da una pasquinata romana che diceva: « è invitata la compagnia della morte a dar sepoltura al cadavere di Catone, che giace estinto nel teatro delle Dame.

Così il *Temistocle*, il *Regolo*, il *Ruggero* non uscirono in sulle prime dal Teatro della Corte di Vienna, e non furono apprezzati che più tardi dai critici e dai letterati. Invece bastava che s'annunciasse la *Didone*, il *Siroe*, il *Romolo* e l'*Ersilia*, dove il fondatore di Roma fa la corte per le strade alla principessa Sabina, come uno scolare ad una crestaja, e il dramma finisce in un bello e buon matrimonio, perchè il pubblico andasse in solluchero e si gridasse furiosamente la replica.

E ciò accadeva in quel secolo di parrucche e di guardinfanti, di preziose e di cicisbei; l'eroismo non aveva più alcun senso presente o reale e riducevasi ad una vaga reminiscenza classica e convenzionale, passo naturale alla parodia melodrammatica e teatrale. All'eroe il cicisbeo in parrucca sarebbe parso un buffone: al cicisbeo l'eroe in toga pareva una caricatura. I due pensieri e le due età non si intendevano più: aggiungete che la voga stessa del melodramma era la condanna dell'eroismo. Qui ha ragione Voltaire. Quando piaceva anzi si pretendeva che Catone, Tito, Romolo, Clelia, Artaserse e Adriano dopo essersi bisticciati colle amanti, le mogli e rivali nella prosa rimata dei recitativi, venissero sul proscenio a solfeggiare ai lumi della ribalta « l'io parto

e l'io moro » l'eroe era finito: restava, forse se non era anch'esso di convenzione, l'uomo, ma qual uomo? L'arcade, il bucolico, lo spasimante, l'omuncolo di quel secolo più o men buono, o più o men sincero, secondo che colui che lo ritrarrà sarà il gesuita Roberti, o il gesuita Crescimbeni, l'abate Meli, o l'abate Metastasio!

Ma appena poteva lasciare il campo della tragedia e svincolarsi dalle ritorte della storia classica, Metastasio acquistava tutta la sua libertà e potenza. Allora i tipi che gli uscivan dalla mano perdevano tutta la loro vernice eroica, ma acquistavano in compenso tutta la fisonomia umana del poeta che li creava. Una convenzione è vero si sostituiva all'altra: alla convenzione del modello classico subentrava la convenzione del modello Metastasiano, e la trasformazione si fermava a metà: ma non importa! Era sempre più vivo Metastasio riprodotto, moltiplicato tante volte quanti erano i personaggi che venivano in scena, che un Catone o un Adriano o un Achille di contraffazione. D'altro canto le figure Metastasiane apparivano come una nuova interpretazione della storia e della leggenda, ma non ne erano del tutto la negazione. Si facevan vedere degli Adriani, de' Titi, de' Catoni, delle Semiramidi un po' diverse da quelle che si eran immaginate fin allora; ma chi poteva dire che quelli non fossero i più veri? S'incontravano i conquistatori del mondo, gli eroi Omerici e Virgiliani in veste da camera, ma infine qualche volta ci saran stati anche essi. Si facevan vedere nell'intimità di casa loro e del loro cuore, co' loro dispettucci, le loro infermità e miserie umane; ma o che non ne avranno avute anch'essi? È proprio necessario che sempre e ad ogni costo *Sit Medea ferox, invictaque; flebilis Ino, perfidus Ixion, Jo vaga, tristis Orestes?* e non avranno anch'essi i loro lucidi intervalli di bontà e di giocondità, di bonomia o di debolezza? Achille nascosto alla corte di Sciro in abito di donna, combattuto fra l'amore di Deidamia e la voce della Gloria che viene a destarlo per bocca del « dolce parlante » Ulisse, ne è un esempio. In questo dramma si direbbe che Metastasio abbia voluto cogliere il futuro vincitore di Troja nel suo momento meno eroico, per renderlo più prosaico, più comune che fosse possibile. Anzi quel futuro terrore di Frigia in abito di donna è addirittura comico. Quando penso poi che l'attore destinato a rappresentare il

figliuolo di Venere era un giovinastro imberbe, ridotto a soprano coll'arte che vi è nota, la pelle mi si accappona. Certo il poema epico doveva convertirsi in quel punto in una novella bocaccesca. E coll'epica addio anche la Tragedia: non restava più che la Commedia. Anzi non restava più che la parodia del dramma che è ancora più bassa; che finisce a far ridere d'un soggetto per sè stesso serio e il cui intento era di far commovere.

Questo ho voluto dire per rendervi più manifesta la tendenza di Metastasio a cercar nell'eroe l'uomo comune, ne' poemi epici gli episodj romantici, nei soggetti tragici il dramma! Ma non di ciò intendo fargliene una colpa, come non gliela faceva il suo pubblico. Se v'è anzi una cosa di cui mi dolga, è ch'egli non abbia saputo trarre le ulteriori conseguenze del suo concetto, rompendo ogni legame colle forme melodrammatiche e creando puramente e semplicemente il nuovo dramma. Certo i suoi drammi alleggeriti dallo ingombro lirico, sfrondati dalle canzonette e dalle ariette, liberati dalle esigenze delle prime donne e de' tenori, emancipati dagli obblighi della spettacolosità e della musica avrebbero potuto anticipare in Italia la nascita del Dramma moderno ed esserne forse una scuola non peritura.

Io mi ricordo d'aver sentito recitare dalla Ristori al Pagliano di Firenze la *Didone abbandonata* e posso accertarvi che l'illusione d'un dramma in versi era completa, e l'effetto gradevolissimo.

Ma non si poteva chiedere a Metastasio una riforma che era ancora immatura in tutti i teatri d'Europa, anche fra quelli che derivavano più direttamente dalla tradizione romantica, come l'inglese e il tedesco.

Metastasio però facendo un passo verso la naturalezza fece pure un passo verso il Dramma, ed è quanto si può pretendere da lui. Accettando sulle sue scene tutte le passioni e tutti gli affetti, temperando insieme il tragico e il patetico, intrecciando la vita domestica alla pubblica, facendo una parte sì grande all'uomo del suo tempo, rimpetto all'eroe classico, pagò al romanticismo un tributo che egli stesso non sospettava, ma di cui i romantici futuri han potuto godere il frutto.

Gli è per questo aspetto che Metastasio diventa l'uomo del Ri-

nascimento, ed è da questo lato che egli porta una pietra al nuovo edificio d'Italia.

La debolezza di Metastasio fu d'essere più lirico che drammatico, cioè di lavorar troppo sè stesso e di non lavorar abbastanza sopra l'uomo altrui. Il concetto vasto e profondo dell'umanità intera gli mancava. Vedeva la storia nello specchio del piccolo mondo del suo spirito, incarcerato a sua volta nei confini più angusti del suo secolo, ancora più piccolo. Sentiva che tutta la vita non era relegata nell'antichità; ma quando giunse a romperne la sbarra non seppe aprirle altro orizzonte che quello del suo tempo. Sentiva che in quegli eroi del classicismo v'era qualcosa di falso e di convenuto che bisognava sfatare e vivificare: ma quando fu a tentare la risurrezione non seppe surrogarvi che sè stesso, cioè, rispetto al mondo che voleva rappresentare, un'altra convenzione. Da ciò quella uniformità di disegno, quella monotonia di tinte, quel panorama stereotipo di personaggi, di passioni e d'affetti, quella invariabilità di favola, di orditura, di sceneggio, di svolgimenti, di catastrofi che formano il fondo de' suoi Melodrammi, epperò il loro difetto.

Guardate infatti gli argomenti de' suoi drammi e i tipi de' suoi personaggi: s'assomigliano quasi tutti. Un trono o una principessa da disputare, o da conquistare; un principe greco-latino necessariamente umano, colto, generoso in guerra, per la conquista del trono o della principessa, con un rivale africano, turco, persiano, tartaro, chinese, ma altrettanto necessariamente incolto, crudele, fedifrago, in una parola barbaro; un figlio del re, o della regina o perduto per le terre, o nascosto nelle case di qualche servo o di qualche pastore compiacente, o vivente nella reggia sotto altre spoglie e altro nome e che ha di solito per nemico il Ministro del Re, ambizioso e traditore, ma che viene alla fine riconosciuto e trionfa. Poi andando avanti, la figlia o la sorella del Re o della Regina, amante occulta del principe perduto, nascosto o riconosicuto, chiesta in isposa dal principe barbaro, ed occultamente amata dal Ministro infedele; oppure viceversa, il principe regnante che ama la principessa sconosciuta, sotto le spoglie di una pastorella, amante a sua volta d'un altro principe sconosciuto, ma sempre perseguitato dal solito principe arabo,

persiano o tartaro, che resta sempre a bocca asciutta. Per condurre innanzi questa tela, equivoci, intrighi, trame, ritrovamenti, ricognizioni, maledizioni e perdoni dei babbi, delle mamme, dei Re; rabbie del barbaro, punizioni del Ministro infedele, sdilinquimenti degli amanti: e per aggiustar tutto lietamente come voleva il gusto di quegli spettatori gaudenti e pacifici, matrimonio finale.

Però tutti questi personaggi che pretendono d'essere occulti e misteriosi, che vivono in una tenebrosa congiura l'uno contro l'altro, hanno tutti la cortesia di dir subito quel che sono. Il pubblico fin dalle prime scene conosce fino in fondo tutti i personaggi del Dramma, ed ha sulle dita il bandolo della matassa. Non parliamo dell'amore che non ha segreti. Se gli amanti si conoscono da un pezzo ce lo fanno sapere fin dal primo momento, se s'incontrano per la prima volta, alla prima occhiata, al primo sospiro son belli e innamorati. Appena Fulvio legato di Roma rivede Emilia, vedova di Pompeo, esclama subito:

« In mezzo alla sventura
« È bella ancor

ed è già stracotto.

Alessandro, Erisena, Timogene s'incontrano, scambiano quattro parole e cascan tutti e tre apoplettici d'amore.

Jarba viene alla reggia di Didone sotto il mentito nome d'Arbace, ma per la paura che il pubblico tardi a riconoscerlo, Araspe, suo seguace, s'affretta a chiamarlo per nome fin dalla prima entrata:

Arbace. (Vedi mio re....
Jarba T'accheta;
Finchè dura l'inganno,
Chiamami Arbace, e non pensare al trono:
Per ora io non son Jarba, e re non sono).

Se un Ministro o un Cortigiano ardisce un tradimento contro il suo sovrano come nell'*Ezio*; se un fratello è rivale dell'altro al trono come nel *Siroe*: se Achille infine è sconosciuto nella

reggia di Sciro, ognuno di loro a dir subito quello che è, che pensa e che trama, ed a cominciare l'azione.

Ed è questa la magia di Metastasio, non ancora rubatagli da alcuno: questo il principale pregio de'suoi drammi: nessun mezzo artificiale nell'esposizione dell'antefatto; nessun ritardo nell'incominciamento dell'azione. La favola fin dalle prime è così ben immaginata che si spiega e s'intreccia da sè. Il prologo che narra il Dramma, i confidenti che fan parlare i personaggi, i servi che spiano alle porte, i protagonisti che ripetono senza bisogno, a sè o ad un confidente di vecchia data, la storia della propria vita, tutto quell'ormai vecchio arsenale di ordigni e stromenti teatrali coi quali tanti drammaturgi spingono innanzi la pesante e imbrogliata macchina de'loro drammi, non c'è pericolo che lo troviate in Metastasio. Fu anzi egli il primo a sbandirlo dalla scena, e basterebbbe questo solo a dargli un posto fra i maestri.

Per istruire il pubblico invece egli ha un mezzo semplicissimo: fa dire subito, all'alzarsi del sipario, a'suoi stessi personaggi, tutto ciò che può giovare all'intelligenza delle cose accadute e successive; però senza cantafere di descrizioni, di storie, di biografie universali, senza tirate e perdite di fiato, ricantate per la centesima volta a una nutrice, a un ajo, ad un amico compiacente che non ha altro ufficio che di premere la molla dei personaggi principali e farli cantare; ma bensì in un discorso rapido, naturale, fatto a quelli a cui davvero può interessare, all'amante, al fratello, al popolo, secondo l'argomento richiede, e senz'altro artificio che quello di persuadere lo spettatore che ci fosse proprio bisogno di farli discorrere a quel modo e di farli dire quelle cose.

Qui pure, tranne in due o tre casi in cui un coro avvia alla scoperta della favola, ma non la racconta, gli esempi sovrabbondano. Nella *Didone*, per cominciare come suol dirsi dal principio, Enea fin dalle prime ha già detto a Selene, sorella di Didone e ad Osmida, il solito ministro infedele, chi egli sia, perchè sta in Cartagine, perchè vuol partirne e come l'ami Didone: e come egli pure l'adorerebbe se non vi fosse un ma: la volontà degli Dei e del fato che lo costringono a partire ed a riedificare sopra un'altra

terra una Troja novella. E bastan queste parole e quest' annunzio di partenza perchè Selene si confessi dolente e innamorata quanto la sorella; e Osmida amante occulto di Selene, e occulto aspirante al trono, palesi invece il suo contento. E già il Dramma s' intravede quando alla seconda scena entra Didone che appena veduto Enea gli sbatte in faccia la fiamma che la strugge; mettendo così anche più in luce l' imbarazzata freddezza e i vacillanti propositi dell' avventuriere trojano. Finalmente perchè l' azione non si raffreddi, ecco subito dopo sotto le spoglie di Arbace il re Jarba che appena in scena scopre il vero essere suo, il suo carattere feroce, la sua passione brutale. A metà del primo atto, antefatto, soggetto, personaggi principali e secondari, tutto l 'ordito del Dramma è senza artificio presentato al pubblico, che potrà oramai godere le sorprese delle varie e ben congegnate situazioni, senza essere condannato a cercar nella matassa arruffata di aneddoti e di personaggi incogniti, il filo conduttore.

Qualche volta anzi Metastasio in questa fretta di scoprire al pubblico il segreto de' suoi drammi eccede. Prendete l'*Achille in Sciro*. Il soggetto del Dramma è la scoperta d'Achille nascosto in Sciro nella Reggia del Re Licomede. Ora dunque l' interesse principale sta nel ritardare al pubblico il piacere di questa scoperta, chiamando lui pure partecipe di tutte le peripezie ed emozioni della ricerca. Ma Metastasio ha paura di affaticare troppo i suoi spettatori e fin dalle prime parole spiattella tutto quanto. Al levarsi della tela appajono in scena due donne, Pirra e Deidamia; ma ecco ad un clangor di trombe che viene dal mare, Pirra rizzare la testa come un destriero di guerra, e mandare dagli occhi e dall'accento lampi di marziale entusiasmo. Deidamia invece ha paura, si stringe alla sua compagna e le dice: fuggiam. — Perchè? risponde Pirra. — Perchè il mare è solcato da briganti che rapiscono le donne: ne faccia prova il recente rapimento di Elena, per la quale tutta la Grecia ne freme, e domanda invano:

« L' infida sposa al predator trojano?

Chi sa — aggiunge la timida donzella.

« Chi sa, che ancora in quelle
« Insidiose navi... Oh Dei! Vien meco.

Ach. Di che temi, mia vita? Achille è teco
Deid. Taci
Ach. E se teco è Achille...
Deid. Ah! taci: alcuno
Potrebbe udirti; e se scoperto sei
Son perduta; ti perdo. E che direbbe
Il genitor deluso? Una donzella
Sai che ti crede, e si compiace e ride
Del nostro amor; ma che sarà se mai,
(Solo in pensarlo io moro)
Se mai scopre che in Pirra Achille adoro?
Ach. Perdona; è vero....

Ma ha appena giurato di star cheto, che vedendo tra le quinte un guerriero maestoso e splendente nell'armi torna ad esaltarsi, si dimentica le promesse testè fatte alla sua amante, dichiara che è ormai stanco di vedersi in quella gonna imbelle, e scoppierebbe allora, se nol contenesse il vecchio Nearco suo custode che lo minaccia della perdita di Deidamia, se non fa giudizio.

« Sì, resta
« Pur quanto vuoi: ma Deidamia intanto
« Sarà col tuo rival.

Che! esclama Achille in atto feroce.
E Nearco:

« Giunto or ora
« È di Colcide il prence; e Licomede
« Vuol che la man di sposo
« Oggi porga alla figlia.
Ach. Oh Numi!
Near. È vero
Che è tuo quel cor; ma se il rival accorto
Può lusingarla inosservata e sola
Chi sa; pensaci, Achille, ei te l'invola.

E in questo dialogo breve e rapido è già esposto quale sarà il giuoco delle passioni del dramma: Achille sarà combattuto tra l'amore della gloria e di Deidamia intenta a trattenerlo: Ulisse tra poco intento a portarlo via.

Il quale Ulisse fin dai primi passi scopre in Nearco un antico servo della corte di Peleo, e subito dopo, alle prime parole dell'eroe, che non fa nulla per nascondersi, indovina Achille

« O il desio di trovarlo
« Per tutto mel dipinge, o Pirra è Achille.

Questa facile, pronta e naturale esposizione del soggetto è il più delle volte secondata e quasi direi accelerata da un dialogo rapido e conciso che tocca in alcuni casi la vibratezza e l'energia del dialogo Alfieriano. Coloro pertanto che sentendo l'indugio e l'intoppo dell'aria e della strofetta, accusano il discorso del Metastasio di prolissità e lentezza s'ingannano; saltino l'intoppo della lirica e troveranno che il recitativo che è il vero discorso drammatico non potrebbe essere più breve e corrente. Parecchi esempi mi soccorrerebbero alla memoria per riprova di questo assunto; ma tra tutti accoglierò quello preferito anche dal Calsabigi: il dialogo fra Giasone e Issipile nella tragedia di questo nome. Giasone crede che Issipile gli abbia ucciso il padre; ed ora svegliandosi e trovandosela dinnanzi con un pugnale brandito, che essa voglia disfarsi anche di lui. Però Issipile vuol scolparsi: Giasone invece sdegnato la interrompe ad ogni tratto, e il dialogo corre così:

Gias. « Tessaglia non produce
« Gli abitatori suoi semplici tanto.
Iss. Vedrai...
Gias. Vidi abbastanza.
Iss. Nè vuoi...
Gias. Nè voglio udirti.
Iss. E credi...
Gias. E credo
Che son reo, se t'ascolto.
Iss. Dunque...

Gias. Parti.
Iss. E l'amore!
Gias. Con rossor lo rammento.
Iss. E sono...
Gias. E sei...
Oggetto di spavento agli occhi miei.
Iss, Ah furie abitatrici
Di quest'orride sponde, intendo, intendo:
L'innocenza è delittto. È poco il sangue
Di cui miro vermiglio il suol natio
Saziatevi una volta, eccovi il mio.
Gias. Fermati.
Iss. Che pretendi?
Chi la mia mortc a trattener ti muove?
Gias. Mori se vuoi morir, ma mori altrove.
Iss. Almen...
Gias. Lasciami in pace.
Iss. Ascoltami,
Gias. Non voglio.
Iss. Uccidimi.
Gias. Non posso.
Iss. Un guardo solo.
Gias. È delitto il mirarti.
Iss. Idol mio, caro sposo...
Gias. O parto, o parti.

Ma basti di ciò: la chiarezza, la facilità, la rapità sono i massimi pregi del Metastasio, non superate, credo, da alcuno, pareggiate appena da Goldoni. Esse ben riguardate sono un frutto spontaneo del suo genio semplice, anzi la legge stessa della naturalezza e della semplicità applicata alla favola drammatica. Però essa pure è un progresso dell'arte, quindi una conquista del rinnovamento. E non si pensi che sia un pregio di forma. Quando la forma serve a dare trasparenza e perspicuità al pensiero, si confonde e identifica in esso e la distinzione scolastica tra forma e pensiero non regge più. « La luce che piove di cosa in cosa, e i color varj suscita ovunque si riposa » non è il colore nè la cosa colorata, ma la sua

maggiore o minore intensità e purezza è la cagione essenziale della gradazione dei colori, epperò si connatura ad essi. La massima luce del pensiero, Platone disse, lo splendore del bello, è l'arte. Il tenebroso, il nero, com'è la negazione della luce, lo è dell'arte: avviso agli imitatori di Wagner!

Or l'aere limpido e trasparente che avvolge sin dal suo apparire il dramma Metastasiano non lo rischiara e illumina soltanto, ma lo rinforza e lo addoppia. La chiarezza, disse anche Aristotile, è la prima virtù della parola: ciò che è chiaro arriva più presto e più direttamente ai sensi, ed ha sull'oscuro e sull'ombrato il vantaggio di toccar primo la meta. Ora chi è primo è più forte. Così un soggetto drammatico di cui si possan sin dalle prime intendere le parole e seguitar senza sforzo le peripezie eccita la nostra fantasia, appaga i nostri sensi, assicura la nostra soddisfazione e il nostro consenso assai più di un soggetto, sia pur vasto e profondo, ma astruso ed enigmatico sia pure di Calderon, di Shakespeare o di Goethe! E notate bene che la chiarezza dell'esposizione e dello sviluppo non trae seco naturalmente la prevedibilità della catasfrofe. Tanto vero che nella maggior parte dei drammi Metastasiani, esclusi gli storici come il *Catone* e l'*Attilio Regolo* nei quali si sa la catastrofe perchè si sa la storia, le catastrofi sono inaspettate. Tito perdona anche all' infedele amico: Temistocle invece di morire avvelenato è accolto tra le braccia di Serse come un amico: Artaserse si converte al perdono de' suoi nemici: Alessandro che si credeva vinto e perduto torna vincitore e così via. Se anzi v'è un rimprovero a farsi al Metastasio è quello d'aver abusato delle apparizioni, delle ricognizioni, delle conversioni, del miracolo insomma per prepararsi le sue catastrofi impreviste e sorprendenti. Metastasio è chiaro, ma non è freddo od insipido. Il suo dramma corre rapidamente al suo fine, ma lo spettatore vi anela sempre con un desiderio ed un interesse sempre crescente, quanto più s'avvicina al suo fine. D'altro lato la catastrofe deve essere incerta, ma non imprevedibile, e impossibile. Se fosse imprevedibile e impossibile sarebbe anche innaturale. Essa non potrebbe nascere che da' casi fortuiti estranei al dramma e non entrati fino allora nell'azione, o derivare da un *Deus ex machina* che sarebbe, tra tutte, la soluzione peggiore. Si prevede da

tutti che Enea partirà, che Didone morirà, che Jarba medita un tradimento; ma come, quando lo compirà è ignoto, e gli animi continuano sospesi e trepidanti fino a che le fiamme accese dal barbaro inondano la Reggia, e Didone gettandosi imprevedutamente in mezzo alle fiamme lancia al cielo la sfida della disperazione:

> Precipiti Cartago,
> Arda la Reggia e sia,
> Il cenere di lei la tomba mia.

Ma vi è, o signori, nel dramma Metastasiano una lirica che ci piace e ci seduce anche più della sua drammatica; vi sono parole e sentenze e affetti anche più interessanti e più grati delle azioni più strepitose de' suoi personaggi, che vivono sulle labbra del nostro popolo, tra i discorsi delle nostre famiglie, fra le memorie della nostra scuola d'immortale gioventù e d'immacolata freschezza.

Se non che l'invida ora mi obbliga a dirvi coll'Ariosto:

> « Ma chi del canto mio piglia diletto
> « Un'altra volta ad ascoltar l'aspetto.

LEZIONE SESTA.

La lirica metastasiana.

Giudizio del Baretti. — La lirica di Metastasio è una miniera ricchissima di precetti, di assiomi, di proverbj. — Per questo molte delle sue sentenze sono tanto popolari. — Esempj. — Anche nelle definizioni degli affetti è maestro. — Esempj. — Innumerevoli immagini tolte dai fenomeni naturali. — Verità e naturalezza delle loro descrizioni. — Esempj. — E non solo nella parte lirica, ma anche nel dialogo. — Si odono sentenze talvolta mirabili per sapienza e nobiltà. — Esempj del *Catone* e del *Gioas* e più della *Clemenza di Tito*. — Metastasio non insegna nulla di nuovo, non sale mai le alte cime, ma abbellisce e gioconda i nostri affetti, i nostri ricordi e gli stessi nostri inganni. — Non è un profeta, ma un'eco fedele della coscienza umana. — Torniamo alla sua vita: è giunto alla decadenza; se ne risentono le sue opere. — In 27 anni sei soli drammi. — E come la quantità scadette la qualità. — Egli ne cerca le cause nei mali fisici. — Ma il male era piuttosto morale. — Ed era la troppa beatitudine. — Non si è poeta cesareo impunemente. — E quel che si guadagna in comodità si perde in vigore e libertà. — Ingegno non provato alle cote del dolore infiacchisce. — Non per questo era ozioso: ma lavorava la sua memoria, la sua riflessione, la sua penna: la sua ispirazione poetica restava inerte. — Invecchiando si faceva sempre più triste e sconsolato. — Il 1.° aprile 1782 ammala; dodici giorni dopo muore — Il suo testamento testimonio della sua bontà. — Il suo monumento a Vienna; sua fama. — Giudizi di Voltaire, di Rousseau, di Baretti, d'Algarotti, di Calsabigi. — *Ultimi noscent Geloni*. — Giudizio avverso dell'Alfieri. — La posterità non è nè con Alfieri nè con Baretti. — Non fu un gran carattere, ma un onesto uomo. — Non fu un novatore, ma un riformatore lento e pacifico. — Fece un passo breve verso la naturalezza, però appartiene ai fattori del terzo Rinascimento. — Leggetelo. — Fu mediocre ma buono. — *Bonté égale Puissance.*

Il Baretti entusiasta del Metastasio, fra gli altri suoi giudizii intorno al poeta da lui favorito, diede anche questo: « Un numero innumerabile (il *numero innumerabile* vi basterà per non prender mai l'autore della *Frusta* come un esemplare di stile) un numero innumerabile, — poichè così vuole, — di sentimenti e d'affetti,

che Locke e Addison potettero appena descrivere in prosa, un mondo di moti quasi impercettibili della mente nostra e d'idee poco meno che occulte a quegli stessi che le concepiscono, e di pensieri e di voglie appena ombreggiate dal nostro cuore, sono da lui state con un'estrema e stupenda bravura e lucidezza messe in versi e in rima. »

Chiudendo gli orecchi allo stile, è forza convenire che in questo giudizio c'è molta finezza ed acume. Metastasio in quei suoi drammi, talvolta, se vuolsi, senza proposito e con nessun apparente legame col personaggio e coll'azione, dice un mondo di cose che tutti crederebbero d'aver pensato e ripetuto dacchè hanno il lume della ragione, ma che nessuno saprebbe dire, non che colla stessa sua grazia e leggiadria poetica, ma nemmeno colla stessa sua precisione e chiarezza, se ne dovesse discorrere ex professo, a tutto comodo suo, in una prosa letteraria qualsiasi. Ad ogni tratto, seminate nelle sue ariette ed anche ne' suoi recitativi, voi incontrate delle massime, degli assiomi, delle definizioni di affetti, di sentimenti, di fenomeni naturali, dichiarate più spesso per via d'una similitudine, d'una comparazione, d'un'immagine che farebbero la gloria di molti filosofi, se le potessero anche solo tradurre nei loro faticosi trattati. Egli è per questo che molti de' suoi motti e delle sue sentenze, si sono trasfusi e quasi innaturati nei nostri discorsi più comuni, quasi fossero locuzioni succhiate col latte stesso della madre. Io mi ricordo alla rappresentazione della *Didone*, quando la vedova di Sicheo apostrofa l'infedele Enea colla nota minaccia « passò quel tempo Enea, » che il pubblico ruppe in una risata, come se avesse sentito Didone stessa continuare coll'ancora più nota parodia « che Berta filava. » Così chi è che non dica ogni giorno come Enea « A tanto intercessor nulla si niega » quasi persuaso di dire una frase propria? E « l'Araba fenice che vi sia ciascun lo dice, ove sia nessun lo sa » non entra forse ad ogni momento quasi inavvertitamente ne' nostri discorsi come un modo proverbiale? E chi di noi bambino non recitò, almeno una volta, sotto la dettatura della mamma o del vecchio maestro, cari giorni e cara scuola! la più bella definizione di Dio che la fede possa dare all'innocenza:

« Dovunque il guardo io giro,
« Immenso Dio, ti vedo,
« Nell'opre tue t'ammiro,
« Ti riconosco in me.
« La terra, il mar, le sfere
« Parlan del tuo potere,
« Tu sei per tutto, e noi
« Tutti viviamo in te.

E cresciuti negli anni, abbandonati a noi stessi, venuti al punto di tentare colle nostre sole forze l'arduo cammino della vita, bisognosi d'una parola di coraggio e di speranza, quante volte non sentimmo mormorare nell'anima nostra, eco della nostra puerizia, risveglio d'una fede forse già vacillante nel vostro cuore, questa voce piena di saviezza e di conforto:

« Nel cammin di nostra vita
« Senza i rai del Ciel cortese
« Si smarrisce ogni alma ardita,
« Trema il cor, vacilla il piè.
« A compir le belle imprese
« L'arte giova, il senno ha parte,
« Ma vaneggia il senno e l'arte
« Quando amico il Ciel non è.

Che se invece arrivati a mezzo del cammino, sentendoci soverchiati da men degni di noi stavamo per giudicare ingiusto il loro trionfo e la loro felicità, e per cedere alla tentazione di abbandonare quella via lunga e faticosa, sparsa delle spine del lavoro e della virtù, per prendere la scorciatoja oscura ma più comoda dell'ozio e del vizio, allora forse fra i versi più noti, fra le massime più semplici, chissà non ci siano tornati a memoria le strofe del Metastasio:

« Se a ciascun l'interno affanno
« Si leggesse in fronte scritto,
« Quanti mai che invidia fanno

« Ci farebbero pietà.
« Si vedria che i lor nemici
« Hanno in seno: e si riduce
« Nel parere a noi felici
« Ogni lor felicità.

Volete un' immagine per dir la vostra speranza? La direte senz'accorgervene colle parole stesse d'Araspe, credendo d' usar le vostre. « L'ultima che si perda è la speranza, » aggiungendo forse con Tiridate:

« Non so se la speranza
« Va con l'inganno unita,
« So che mantiene in vita
« Qualche infelice almen.
« So, che sognata ancora,
« Gli affanni altrui ristora
« La sola idea gradita
« Del sospirato ben.

Vorreste invece il ritratto della fortuna, sentitelo da lei stessa:

« Lieve sono al par del vento,
« Vario ho il volto, il piè fugace,
« Or mi adiro, e in un momento
« Or mi torno a serenar.
« Sollevar le moli opresse
« Pria m'alletta e poi mi piace
« D'atterrar le moli istesse
« Che ho sudato a sollevar.

Vi legano il cuore i dolci vincoli dell'amicizia? Vi sembreranno sublimi nella loro semplicità que' versi:

« Se cerca, se dice
« L'amico dov'è,
« L'amico infelice

« Rispondi morì.
« Ah no, sì gran duolo
« Non darle per me,
« Rispondi ma solo
« Piangendo partì.
« Che abisso di pene
« Lasciare il suo bene,
« Lasciarlo per sempre ,
« Lasciarlo così.

Ma più ancora, se l'amico è infelice e perseguitato, vi parrà di sentirvi l'affetto in queste parole:

« Lo seguitai felice
« Quand'era il Ciel sereno;
« Alle tempeste in seno
« Voglio seguirlo ancor.
« Come dell'ara il fuoco
« Scopre le masse impure,
« Scoprono le sventure
« Dei falsi amici il cor.

Non diciamo poi se foste ammalati del male d'amore: Metastasio può essere il vostro ricettario. Egli ne ha per tutte le specie, per tutti i gradi, per tutti i momenti, pegli acuti e pei cronici, pei convalescenti e pei moribondi, pei disperati e pei morti, pei risuscitati e pei rimorti, per la fedeltà e l'incostanza, per le partenze e pei ritorni, per le paci e per le guerre, pei languori e pei furori, e tutti ugualmente incurabili, fuorchè da sè stessi, essendo sempre vero che:

« Come alle amiche arene
« L'onda rincalza l'onda,
« Così sanar conviene
« Amore con amore.
« Piaga d'acuto acciaro
« Sana l'acciaro istesso

« Ed un veleno è spesso
« Riparo all'altro ancor.

Stupende sono le similitudini di virtù, di vizi, d'affetti, tratte dagli animali, dalle acque, dalle piante, dalle opere e dai fenomeni della natura. Udite il leone prigioniero, immagine del valore assopito:

« Più non sembra ardito e fiero
« Quel leon che prigioniero
« A soffrir le sue catene
« Lungamente s'avvezzò.
« Ma se un giorno mai le spezza,
« Si ricorda la fierezza
« Ed al primo suo ruggito
« Vede il volto impallidito
« Di colui che l'insultò.

E il destriero fuggito dalla stalla, similitudine dell'ardor guerriero che non sa contenersi:

« Destrier che all'armi usato
« Fugge dal chiuso albergo
« Scorre la selva e il prato,
« Agita il crin sul tergo,
« E fa de' suoi nitriti
« La valle risuonar,
« E ad ogni suon che ascolta
« Crede che sia la voce
« Del cavalier feroce
« Che l'anima a pugnar.

Udite invece come la serpe che si rizza a mordere il piede che la pesta, rende bene l'immagine dell'insultato che si vendica:

« O su gli estivi ardori
« Placida al sol riposa

« O sta tra l'erbe e i fiori
« La pigra serpe ascosa,
« Se non la preme il piede
« Di Ninfa e di Pastor.
« Ma se calcar si sente,
« A vendicarsi aspira
« E su l'acuto dente
« Il suo veleno e l'ira
« Tutto raccoglie allor.

Innumerevoli sono le immagini tolte dal mare, dai naviganti, dalle calme, dalle bufere, che riflettono coll'usata trasparenza metastasiana i nostri affetti più sentiti e comuni:

« Pria di lasciar la sponda
« Il buon nocchiero imita,
« Vedi se in calma è l'onda,
« Guarda se chiaro è il dì.
« Voce dal sen fuggita
« Più richiamar non vale,
« Non si trattien lo strale
« Quando dall'arco uscì.

Udite invece come sono tratteggiate le ombre delle nostre illusioni:

« Se troppo crede al ciglio
« Colui che va per l'onde,
« Invece del naviglio
« Vede fuggir le sponde;
« Giura che fugge il lido,
« Eppur così non è.
« Se troppo al ciglio crede
« Fanciullo al fonte appresso,
« Scherza con l'ombre e vede
« Moltiplicar sè stesso,
« E semplice deride
« L'immagine di sè.

Volete invece il fantasma della nostra vita, che dopo aver pellegrinato sulla terra dietro le larve fuggenti della felicità si perde nel nulla:

« L'onda dal mar divisa
« Bagna la valle e il monte,
« Va passeggiera in fiume,
« Va prigioniera in fonte,
« Mormora sempre e geme,
« Fin che non torna al mar.
« Al mar dov' ella nacque,
« Dove acquistò gli umori,
« Dove dai lunghi errori,
« Spera di riposar.

Bella altrettanto l'idea dell' innocenza abbandonata a sè stessa sopra un mare senza vele:

« Vo solcando un mar crudele
« Senza vele e senza sarte,
« Freme l'onda, il ciel s' imbruna,
« Cresce il vento, e manca l'arte;
« E il voler della fortuna
« Son costretto a seguitar.
« Infelice in questo stato
« Son da tutti abbandonato,
« Meco sola è l'innocenza
« Che mi porta a naufragar.

E non è men pittoresca l'irruzione del furore barbarico:

« Son quel fiume che gonfio d' umori,
« Quando il gelo si scioglie in torrenti,
« Selve, armenti, capanne e pastori
« Porta seco e ritegno non ha.
« Se si vede fra gli argini stretto,
« Sdegna il letto, confonde le sponde
« E superbo fremendo sen va.

Così gli basta un abbozzo della quercia sbattuta dai venti, a dire la forza della costanza che si radica e ingagliardisce sempre più ai soffi dell'avversità:

« Querce annosa sull' erte pendici
« Fra 'l contrasto de' venti nemici
« Più sicura, più salda si fa.
« Che se il vento le chiome le sfronda,
« Più nel suolo col piè si sprofonda,
« Forza acquista se perde beltà!

Converrebbe che io vi trasportassi qui tutto Metastasio, poichè non c'è pagina che non sia un esempio di quella chiarezza e semplicità che a molti par facile, perchè la stimano superficiale, che non si può invece conseguire se non penetrando l'idea fin nel suo più intimo fondo, e traendone alla luce la sostanza più pura e più vitale. E non solo nella lirica delle arie e delle strofette, ma anche ne'recitativi e ne'dialoghi della drammatica brillano qua e là sentenze degne della più meditata filosofia vestite del consueto velo di semplicità e di candore che le rende più luminose e attraenti. Nel *Catone,* Fulvio dice le ormai popolari parole:

« Ami tanto la vita e sei romano?
« In più felice etade agli avi nostri
« Non fu cara così. Curzio rammenta:
« Decio rimira a mille squadre a fronte:
« Vedi Scevola all' ara, Orazio al ponte
« E di Cremera all' acque
« Di sangue e di sudor bagnati e tinti
« Trecento Fabj in un sol giorno estinti.

Ma sebben breve non è men bella la risposta di Cesare a Catone. Questi ha detto: « che se un Giove potesse scendere in terra, diverrebbe tiranno in un momento, » e Cesare gli risponde subito: « Chi non ne soffre un sol ne soffre cento. » Compendio in un verso solo della storia d'ogni demagogia e d'ogni dittatura.

Non parliamo poi degli ammonimenti del re *Gioas*, pieni di biblica solennità e patriarcale maestà, fatidico momento a tutti i regnanti della terra:

« Comincia il regno
« Da te medesmo. I desiderj tuoi
« Siano i primi vassalli, onde i soggetti
« Abbiano in chi comanda
« L'esempio d'ubbidir. Sia quel che dei,
« Non quel che puoi, dell'opre tue misura.
« Il pubblico procura
« Più che il tuo ben. Fa che in te s'ami il padre,
« Non si tema il tiranno. È de' regnanti
« Mal sicuro custode
« L'altrui timore; e non si svelle a forza
« L'amore altrui. Premii dispensa e pene
« Con esatta ragion. Tardo risolvi;
« Sollecito eseguisci. E non fidarti
« Di lingua adulatrice
« Con vile assenso a lusingarti intesa,
« Ma porta in ogni impresa
« La prudenza per guida,
« La giustizia su gli occhi, e Dio nel core.

Nella *Clemenza di Tito*, Sesto è accusato di aver insultato la memoria de' Cesari, e Tito, con parole che la virtù calunniata dovrebbe avere per Vangelo:

« E che perciò? Se il mosse
« Leggerezza, nol curo;
« Se follìa, lo compiango;
« Se ragion, gli son grato; e se in lui sono
« Impeti di malizia, io gli perdono.

E più ancora notevole nel *Tito* stesso è il monologo in cui sono dibattute le ragioni dell'amicizia e della legge, della clemenza e del rigore, che Voltaire stesso credeva, esagerando al solito,

potersi paragonare a quanto ha di bello la Grecia e « col quale, aggiungeva, sono espresse verità che servir dovrebbero di lezione a tutti i re e di conforto a tutti gli uomini. »

Voi dovete permettermi di leggervelo intero. A intenderlo occorre solo vi rammentiate che poco prima, in un' altra scena pure mirabile per conflitto di affetti e passionata vibratezza di dialogo, Sesto, per salvar Vitellia che era sua amante, ma vera colpevole, aveva mentito a danno proprio, confessando d'esser egli il reo della scoperta congiura contro la vita dell'Imperatore, e la salva dalla certa morte. E Tito che ha ancora negli orecchi la baldanzosa risposta di Sesto, e che non può più dubitare della colpa del suo amico, così incomincia:

« E dove mai s' intese
« Più contumace infedeltà! Poteva
« Il più tenero padre un figlio reo
« Trattar con più dolcezza? Anche innocente
« D' ogni altro error, sarìa di vita indegno
« Per questo sol.... Deggio alla mia negletta
« Disprezzata clemenza una vendetta.
« Vendetta! Ah Tito! E tu sarai capace
« D'un sì basso desìo, che rende eguale
« L'offeso all'offensor? Merita in vero
« Gran lode una vendetta, ove non costi
« Più che il volerlo. Il torre altrui la vita
« È facoltà comune
« Al più vil della terra; il darla è solo
« De' Numi e de' Regnanti. Eh viva.... invano
« Parlan dunque le leggi? Io lor custode
« Le eseguisco così! Di Sesto amico
« Non sa Tito scordarsi? Han pur saputo
« Obbliar d'esser padri e Manlio e Bruto.
« Sieguansi i grandi esempi. Ogni altro affetto
« D'amicizia e pietà taccia per ora.
« Sesto è reo: Sesto mora. Eccoci alfine
« Su le vie del rigore. Eccoci aspersi
« Di cittadino sangue; e s' incomincia

« Dal sangue d'un amico. Or che diranno
« I posteri di noi? Diran che in Tito
« Si stancò la clemenza,
« Come in Silla, e in Augusto
« La crudeltà. Forse diran che troppo
« Rigido io fui: ch' eran difese al reo
« I natali e l'età: che un primo errore
« Punir non si dòvea: che un ramo infermo
« Subito non recide
« Saggio cultor, se a risanarlo invano
« Molto pria non sudò: che Tito alfine
« Era l'offeso, e che le proprie offese,
« Senza ingiuria del giusto,
« Ben poteva obliar... Ma dunque io faccio
« Sì gran forza al mio cor? Nè almen sicuro
« Sarò ch' altri m' approvi? Ah non si lasci
« Il solito cammin. Viva l'amico,
« Benchè infedele, e se accusarmi il mondo
« Vuol pur di qualche errore,
« M' accusi di pietà, non di rigore.

Qui è forza che cessi. Penso però abbastanza chiarito, col testimonio più convincente degli esempi, quel che fin dalle prime vi diceva dell'arte singolare di Metastasio, nel dare splendore e grazia di poesia alle verità più volgari, ai pensieri più abituali, agli affetti più sentiti della vita comune.

Il suo melodramma non è che un eco del buon senso e della coscienza: ma un eco perfezionato e ingentilito dall'arte d'un gran musico. Metastasio non crea, non inventa nulla, non s'approfonda ne' riposti penetrali dello spirito umano a cercarvi oscuri problemi, astruse verità, ma invola dalle labbra e dal cuore di ciascuno i pensieri di tutti, i giudizi e gli affetti d'ogni giorno, e dà loro un'espressione che il più delle volte accoppia alla precisione d'una definizione scientifica, tutta la melodia e la vaghezza d'una nota musicale. Egli non rivela, non insegna alcun che di nuovo o di profondo; ma ci ripete quello che abbiamo sentito da fanciulli, che abbiam sognato da giovani, che andiam meditando da adulti e profetando

da vecchi; simile a un mago che possegga la scienza del passato, del presente e del futuro, e l'arte di evocarli in un mondo di immagini e di suoni aerei e leggeri, che passano e dileguano presto, ma che travolgono nelle loro rapide onde la nostra mente, e la addormentano talvolta in un sopore voluttuoso. Egli non ci solleva mai ad alte cime, ma lasciandoci in terra ce la popola e abbellisce di una folla di consolanti verità, di care memorie e di giocondi inganni. Egli di rado ci inebbria e ci esalta; di rado ci trasporta nelle regioni superne ma cimentose dell'ideale: in cambio ci obbliga a tornare ad ogni istante su noi stessi, educandoci e facendoci migliori colle prime preghiere che c'insegnò nostra madre, co' primi ammonimenti che ci diede nostro padre, colle prime storie che ci narrò il nostro maestro, coi proverbj del nostro popolo, colla sapienza dei nostri nonni, coll'esperienza delle prime emozioni, dei primi conflitti, dei primi amori, dei primi dolori provati da noi stessi, con quel decalogo insomma di precetti e di verità universali che sormontano al fluttuare delle religioni e della filosofia e che sono la norma infallibile di tutti i viventi, ed il tesoro inesauribile della coscienza umana.

Ma qui dobbiamo staccarci dalle opere e tornare all'artefice. Egli è ormai giunto a quel punto supremo del suo arco, d'onde comincia la curva della decadenza e ci è forza tornare a vederlo discendere. Rappresentata l'*Antigone* nel 1744 e finita in fretta e in furia l'*Ipermestra*, recitata per la prima volta da dilettanti principeschi e arciducali della corte di Vienna, il Metastasio tutto a un tratto si ferma e passa sei anni senza produrre apparentemente nulla. Solo nel 1750, richiesto dal re di Sassonia d'un melodramma, gli manda l'*Attilio Regolo* scritto nel 1740 per l'onomastico di Carlo VI e che per la costui morte non essendosi potuto rappresentare, Metastasio s'era tenuto nello scrittojo per quei dieci anni. Nel 1751 per invito, anzi per ordine di Maria Teresa, poichè la sorte dei poeti cesarei è di cantar *per ordine*, scrisse il *Re Pastore* e nel 1752, sempre per l'ispirazione dello stesso augusto comando, l'*Eroe Cinese*: poi silenzio d'altri quattro anni, interrotto a lunghi intervalli da complimenti, da cantate, da madrigali inpostigli ora per festeggiare l'onomastico d'un principino, ora per celebrare i parti, caso frequentissimo, dell'imperatrice, ora

per il matrimonio di un' arciduchessa o per l' arrivo di un' altra, ora infine per compiacere all' Imperatore Francesco I « desideroso di far prova della distinta voce di basso d' un suo confidente domestico. » Nel 1762, cioè dopo altri sei anni di silenzio, torna a dare alla luce il *Trionfo di Clelia* e dopo altri tre il *Romolo ed Ersilia*, e infine dopo altri nove nel 1771, settantatreesimo anno della vita sua, l'ultima della sua musa melodrammatica, ultimo di tempo come per virtù, il *Ruggero* o *l'eroica gratitudine*. In ventisett' anni adunque sei soli drammi! Ci guardi il cielo dall'applicare all' ingegno poetico la ragione aritmetica del numero: ma gli è che anche la qualità, che *solitamente* in arte va in ragione inversa della quantità, le era andata di pari passo e nel medesimo verso.

È giudizio concorde di tutti i critici del secolo scorso, non eccettuati i più fervidi metastasiani, che gli ultimi tre o quattro suoi melodrammi non reggano al paragone dei primi, e che tutti portino i segni visibili d' un decadimento sempre più crescente. Io non potrei, senza danno di cose più importanti, indugiarmi a discorrere le ragioni di questo giudizio: esso è d'altronde di quelli che di prove non hanno bisogno, ma se volete accertarvene, dopo aver letti i melodrammi, leggete i pareri che sugli stessi diedero l'Arteaga, il Gherardi De Rossi, il Moreschi, il Volta, il Casalbigi nella collezione delle opere del Metastasio con dissertazioni ed osservazioni, stampata in Nizza il 1783, un anno appena dopo la sua morte.

Ora ridomandiamo da capo, come mai l'albero ferace dell' ingegno di Metastasio era stato precocemente colpito da questa morbosa sterilità? Come mai la Musa tanto celebrata per la sua facile e scorrevole loquacità, s'era fatta a un tratto così stentata e taciturna? Che cosa era accaduto al Metastasio? Gli anni forse? Quando smise di scrivere nel 1744 aveva 46 anni: anzichè nell'inverno, poteva dirsi nella state calda e vigorosa della vita! Disgrazie forse? Nelle sue lettere vorrebbe bensì noverare fra le disgrazie ora la morte dell' imperatore, ora la guerra da cui era assalito l' impero e da cui temeva colla rovina dei padroni la sua, ora la perdita della percettoria di Calabria; ma le non erano che civetterie d'un ammalato immaginario che si sognava di sentir

in ogni più piccolo spino trafitture di coltello. D'altronde chi aveva saputo consolarsi della morte della Bulgarelli, poteva portare in pace anche il lutto di S. M. Cesarea l'Imperatore Carlo VI, e a colui che era certo di trovare in tutti i regnanti d'Europa mecenati e tutori, e viveva sì lontano e riparato dalle tempeste della politica, doveva in fondo al cuore importare assai poco che il vincitore di Rossbach fosse piuttosto il Re di Francia o l'Imperatore e che il suo nuovo « padrone », poichè così voleva chiamarlo, si chiamasse Federico II, Maria Teresa o Caterina di Russia.

Egli cercava delle ragioni al suo funesto ozio, ai suoi malanni, ai suoi stiramenti nervosi, ai suoi assalti ipocondriaci. « Le torbide occasioni, egli scriveva, in cui mi sono trovato e mi trovo, vanno facendo un maligno lavoro in questo mio solidissimo edificio, e mi hanno ridotto oramai incapace di resistervi, poichè gli assalti ipocondriaci si rendono più frequenti e mi soggettano ad una mortale malinconia. » E dobbiamo credere alla *malinconia*; solamente che ella fosse tanto mortale, si può senza irriverenza dubitarne. Egli scriveva queste cose nel 1744 e campò ancora forse mercè que' sussidii del sonno e dell'appetito, che diceva non aver perduto mai, altri 38 anni. Ma non siamo crudeli; il male era certo più morale che fisico, più sopportato e sopportabile di quel che il malato stesso volesse confessare, ma infine un male lo era. E soltanto era un'infermità più dello spirito che del corpo, e chiamavasi la decadenza. Le cause pertanto non ne erano nè i leggeri incomoducci fisici, nè le rare scalfitture morali, a cui, mortale anch'esso, era necessariamente soggetto; la causa era la stessa beatitudine in cui era vissuto sino allora! Non si può portare una catena per dorata e gemmata che sia, e non accorgersi o prima o poi che il suo oro è un peso e il suo fulgore un abbaglio della servitù. Non si può essere fiore di serra crescendo al coperto dai rigori degli inverni, dai geli delle brine, dalle arsure delle canicole, e pretendere d'olezzare e rifiorire come gli altri fiori del prato e della montagna, esposti alla guerra dei venti e delle bufere.

Nutrito, allevato, cresciuto per una gara d'amore e di generosità, esonerato fin da' primi anni dalla cura del proprio destino, trapassato dalla tutela d'un beneficio all'altro, avvezzo a trovare

ad ogni passo un po' dubbio o periglioso una mano pronta a soccorrerlo ed a spingerlo, naturale che quel beniamino della fortuna, all'età in cui gli altri uomini toccano il colmo dell'alacrità e della forza, si sentisse stanco e quasi sfinito. Il suo ingegno non era mai passato alla cote del dolore e della sventura; e per fine che ne fosse la tempera s'era ingrossata e svigorita prima del tempo.

Finchè fu giovane, al difetto d'esercizio supplì la nativa forza, ma col venire degli anni, anche l'ingegno, non ristorato mai da una salutare ginnastica, si lentò e infiacchì e arrivò più presto al torpore della vecchiaja. Precoce fanciullo, vecchio precoce: è una legge. Non si è poeta cesareo impunemente: la fronda d'alloro educata nel chiuso della corte doveva avvizzire più presto che altrove. Non si passano quarant'anni fra gli ozi e le morbidezze d'una reggia, smezzando il proprio genio tra i capricci del padrone e le comodità del salario e della tavola, senza arrivare, per la più breve, a questo risultato di veder di tanto intristire il proprio spirito, di quanto ingrassava il proprio corpo. Se fosse rimasto poeta girovago e libero colla Romanina, Metastasio avrebbe vissuto poeticamente di più. Andando a Vienna, andò a finire; e lo dico pensatamente. A Vienna egli portò il patrimonio di forze che s'era preparato in Italia, ma via via che andava esaurendolo, non ebbe più modo di rifornirlo. Ogni giorno egli consumava senza riprodurre, chè ogni poeta cesareo ha in sè del parassita. Accadde così che egli si trovò giovane, robusto, ralativamente sano, circondato da comodità e da mollezze, e inetto a progredire, costretto ad assistere, per quasi quarant'anni, al lento spettacolo della sua consunzione. Egli si doleva amaramente del suo ozio; ma, notate bene, non era all'ozio dello scampafatiche a cui voleva alludere. Potrebbe anzi dirsi che mai come in quegli anni gli si fosse accesa nel sangue la febbre del lavoro. Egli commentare Aristotile, egli annotare i tragici e comici greci e latini: egli tradurre Orazio: egli cominciar Giovenale: egli scrivere innumerevoli lettere *erudite* e critiche a' quattro angoli dell'orbe letterario: egli almanaccar faticosamente d'argomenti e orditi melodrammatici, e preparar monti di studj, che poi restarono materiali vani e infecondati nella sua libreria. Non era un ozio volontario, una rinuncia pensata, ragionata, voluta, come quella, per esempio, di Manzoni, che

tacque pure quarantacinque anni. No! Metastasio voleva ancora fare e produrre, e non poteva; e qui stava il tormento. Più si agitava e s'affannava e arrovellava, e meno produceva. La sua memoria, la sua riflessione, le sue braccia, la sua penna lavoravano senza posa; ma il suo ingegno e la sua ispirazione poetica restavano inerti. Egli, parlando d'ozio, voleva dire dell'ozio violento del suo ingegno, della flacchezza morbosa del suo spirito. E di quello si crucciava, di quello si vergognava. A lunghi intervalli, ricevuta l'ordinazione del *padrone*, riesciva a rimontare un po' la sua macchina ed a dare il Melodramma o la Cantata che gli era richiesta; ma dentro di sè, gli era forza confessarsi che non era più lui, che la prisca vigorìa e spontaneità se n'andavano di passo in passo, che ogni nuovo parto, non ostante la lunga gestazione, era sempre meno robusto e vitale dell'antico.

Allora persuaso da sè del proprio decadimènto, sentendosi vecchio innanzi tempo, l'assalivano quegl'impeti di malumore e di tetraggine di cui si doleva, e che aggiunti all'inevitabile malessere d'un corpo intorpidito alla vita dello scrittojo e della poltrona, esacerbato sovente dai ricordi della libertà perduta d'uomo e di poeta, venduto per un salario di cortigiano e un sorriso d'imperatore, gli strappavano dalle labbra queste parole piene d'amarezza che parevano più la voce del rimorso, che quella del rimpianto: « il poco pane d'una povertà onorata è a' miei occhi talora ben sopra agli splendori della vita. » Così l'uomo beato tutta la vita, più s'avvicinava alla tomba, più si faceva triste e sconsolato. L'agiatezza che ormai lo circondava, la gloria che gli era promessa più lungamente di quello che la posterità volesse mantenere, la certezza di non morire tutto quanto, i conforti dell'amicizia, le stesse rimembranze dell'amore, tutto ciò non bastavano a ridargli un'ora della serenità in cui aveva trascorsa la prima metà della sua vita. Anche lui subiva il fato mortale, anche lui moriva desiderando qualchecosa, anche lui conoscendo cosa sia il dolore, sentiva forse all'ultim'ora che tutto non finisce lietamente come i suoi Melodrammi; che vi è in ogni Dramma della vita un po' di tragedia; e che colui che si lusinga d'averla evitata nel prologo, l'incontra più spesso nella catastrofe. Venne così l'ultima sua giornata. La sera del 1° aprile, dice il Martinez suo amico, compagno e quasi

famigliare dal primo giorno che aveva posto piede in Vienna sino all'estrema ora, la sera del 1° aprile fu il principio della prima, grave, ultima letale, sua malattia. « Tornando a casa dalla giornaliera sua conversazione di Monsignor Conte Pelas, si lagnò egli di aver patito freddo; cenò pochissimo e si coricò al solito a mezzanotte. » La mattina dopo avrebbe voluto alzarsi per andar in chiesa a far la Pasqua, ma il Martinez, avendogli trovato il polso alterato, lo consigliò a rinunziarvi e a chiamar invece il medico. Questi gli trovò la febbre e la giudicò, pare, una gastrica e gli ordinò i farmaci consueti per siffatte malattie. Ma invano: « la febbre si sviluppò con sì intenso ardore, che sopì per ben tre giorni lo ammalato in un letargico sonno. La mattina del 4 però la febbre diminuì ed esso si rasserenò a segno, che potè parlar liberamente e si trattenne con alcuni amici che lo vennero a trovare, fra i quali il signor Unterberger che gli mostrò uno schizzo di un quadro da lui artifiziosamente ideato sulle scene del tempio del *Demofoonte* che incontrò tutta la sua approvazione. Il dopo pranzo, fra altri discorsi, recitò diversi sonetti con non so chi, concernenti la medicina, oltre alcune poesie analoghe al discorso: e verso le ore 6 si determinò di ricevere il viatico con tutta la presenza della mente. Ora si figuri la S. V., aggiunge il Martinez, qual fosse la nostra consolazione, ma brevi furono le nostre speranze; poichè verso mezzanotte tornò a infierire la febbre: in modo che, aumentandosi di giorno in giorno il letargo e resi vani gli effetti delle medicine prescelte da un consulto dei più valenti medici, spirò senza grave agonia verso le undici e tre quarti, terminando il giorno 12 aprile 1782, assistito dal suo confessore, avendo tre ore prima ricevuto dal Nunzio Apostolico l'assoluzione generale dal Sommo Pontefice (Pio VI che era allora in Vienna), al quale dispiacque molto, siccome meco si degnò di spiegarsi, di non averlo veduto, tanto più che l'udienza era fissata per il giorno medesimo in cui cominciò la fatale infermità. Aveva 84 anni tre mesi e 9 giorni. »

Aperto il suo testamento, scritto tutto di suo pugno fin dal 1765, gli si trovarono scolpite le note dominanti del suo carattere: la gratitudine e la bontà. Fu diviso il suo patrimonio (un 130 mila fiorini viennesi, oltre a cavalli, carrozze, argenterie, una collezione d'oggetti preziosi d'ogni sorta, una ricca biblioteca) tra la

famiglia Martinez presso cui era vissuto per oltre cinquant'anni, e i suoi fratelli e sorelle, oltre molti legati ai servitori ed ai poveri. Ma essendo premorti a lui i suoi fratelli, egli fece nel 1780 un codicillo nel quale dichiarava erede universale di tutto il suo il Martinez, confermando circa i legati e gli assegni l'anteriore testamento. In questo egli aveva pure disposto, umiltà non difficile a chi parte dalla terra lasciandosi dietro la pompa del nome, di esser sepolto nella chiesa parrocchiale di San Michele « con la minor pompa, e nella più modesta forma che sia possibile; » ma l'erede universale non volle ubbidirlo che in parte, e tutto quanto ebbe di più ricco e sfarzoso Vienna, assistè ai suoi funerali. Ed oggi ancora dorme nel suo splendido mausoleo di San Michele in Vienna; e sebbene sia più giusto il dire che la poesia non ha patria, e che tutti i popoli son fratelli nella religione del genio, tuttavia il viaggiatore che passa per Vienna e visita quella chiesa, non può a meno di pensare che là c'è un Italiano dentro una tomba austriaca.

Però nel rispetto dell'arte che trattò, della fama che ebbe vivente, del giudizio che ne portò il suo secolo, egli non fu nè italiano, nè austriaco, fu cosmopolita. Il necessario accompagnamento della musica, cioè d'un linguaggio per natura sua universale, ne portò il nome anche nelle più lontane contrade. In Francia era conosciutissimo e il suo melodramma scacciò ben presto dalle scene francesi i drammi troppo lirici di Quinault e di Lulli. Voitaire ne era entusiasta, e quando si parlò di fare per associazione una stampa delle sue opere: « Mettetemi in testa, disse, all'elenco degli associati, anche a dispetto dell'alfabeto. » Rousseau diceva: « Prendi Metastasio e lavora, il suo genio riscalderà il tuo. Tu sarai creatore al suo esempio e gli occhi altrui ti renderanno ben presto quel pianto che egli ti avrà costretto a versare. »

Di Germania, di Russia non parliamo: basti rammentare i periodici tentativi che facevano a gara i sovrani di quei regni per averlo alla loro corte. In Ispagna si rappresentavano i suoi melodrammi con una munificenza, scriveva lui stesso, « che sorpassa l'idea di quanto in questo genere si è fino ad ora veduto. »

Persin oltre i mari, il suo nome era celebratissimo. « L'omaggio

dell'incolta America è ben degno del grande Metastasio » — gli scriveva il signor Basilio de Gama brasiliano. — « Questo nome è ascoltato con ammirazione nel fondo delle nostre foreste. I sospiri di Alceste e Cleonice sono famigliari ad un popolo che non sa che sia Vienna. » Però il rovescio d'una medaglia coniatagli da una società *de Gens de Lettres* che diceva con Orazio: *Ultimi noscent Geloni*, era verissimo. In Italia era letteralmente adorato: il Saverio Mattei, del teatro musicale critico insigne, lo additava a modello: il Calzabigi, notissimo, imprese a dirigere una delle 40 edizioni delle sue opere; il Baretti, esagerando sempre, lo chiamava *inimitabile!* L'Algarotti, universale come lui, lo portava in giro colle sue lettere per tutta Europa. E si potrebbe con questa litania di nomi andar all'infinito. Solo Alfieri lo giudicava sdegnosamente e come poeta e come uomo, e si capiva: gli era come dire al grido dell'aquila di simpatizzare col gorgheggiare dell'usignuolo.

La posterità non è nè con Alfieri, nè con Baretti, e riduce quella sommità alla sua giusta altezza. Non fu un gran carattere, ma fu un onest'uomo: non andò oltre il suo tempo, ma ne riassunse tutto il bene che esso poteva dare, e lo fece trionfare e applaudire su tutte le scene del mondo. In arte non fu un rinnovatore rivoluzionario, ma un riformatore lento, pacifico. Per questo rispetto può dirsi che egli fu il poeta naturale di quell'epoca di riforme dall'alto, di governi paterni, di sovrani filosofi e benefattori dei loro popoli. Se voi guardate infatti Tito, Alessandro, Adriano, Artaserse, Semiramide, essi assomigliano più a Giuseppe II, a Carlo III, a Leopoldo I ed a Caterina di Russia, che ai modelli storici da cui trassero il nome.

Trovò il dramma fra le ritorte di una specie di servitù: da un lato i vantati precetti Aristotelici, esagerati dai commentatori; dall'altro i capricci dei virtuosi, le convenienze dei musici, i gusti plateali del volgo, ed ebbe l'ardimento e la forza non lieve di spezzare le une e le altre. Però, checchè sott'altro aspetto si pensi di Metastasio, egli reagì forse per il primo contro la pretensione delle due unità. Abbreviò il dialogo, semplificò il sceneggio, accelerò l'azione, accolse, in onta alle scomuniche del suo primo maestro e benefattore, l'amoroso e il patetico, si svincolò da ogni sog-

gezione di modelli classici, cercando in sè stesso i propri tipi, errando sovente in questa ricerca e sacrificando il più delle volte la verità della storia, ma pure facendo un passo, breve rispetto a noi, lungo al paragone de' suoi contemporanei, verso una verità anche più alta della storia, la natura. Sollevò infine la dignità e l'ufficio della poesia melodrammatica, creandole un regno proprio e indipendente, trasfondendole tutta la verità e naturalezza di cui un siffatto genere, alla verità e naturalezza così contumace, era suscettibile. Imprigionato nel picciol carcere del suo tempo, circoscritto di idee, modesto di desiderj, leggiero di cuore, floscio di fibra, gli mancò la potenza di toccare il fondo del problema a cui aveva posto mano, di aprire alle sue opere il grandioso orizzonte dell'avvenire, e di pericolarle alle vette eccelse, ma dirupate e vertiginose dell'ideale, e restò necessariamente a mezza costa, più alto delle mediocrità a lui coetanee, più basso delle mediocrità del nostro secolo che pure è salito un po' anche per opera sua.

Però non stanchiamoci di ripetere che il suo melodramma fu il riflesso dell'anima d'un arcade, ma d'un arcade leale: d'un arcade che se non pensava proprio sul serio che l'età dell'oro ci fosse mai stata o fosse per ritornare, tuttavia credeva che la religione indulgente, la moralità tollerante, la clemenza dei principi, l'ubbidienza dei sudditi, il perdono delle offese, il piacere moderato, l'amore innocente, la pace campestre, la vita tranquilla, quella società insomma in cui era nato e viveva, ne fossero l'immagine più umanamente rassomigliante e perfetta. Frattanto la domanda se e perchè Metastasio possa essere ascritto ai fattori del Rinascimento, si confonde sempre con questa, che fin dal primo giorno fu la premessa del nostro ragionamento: Metastasio fu più fedele alla convenzione o alla libertà, si accostò più alla natura, alla verità, alla semplicità verso cui camminava la seconda metà del secolo XVIII, o restò più nell'imitazione, nella maniera, nell'artificiosità in cui s'era impaludata la prima metà? Posto così il quesito, e non credo possa essere posto altrimenti, la risposta è data: Metastasio è coi camminatori, coi progressisti, cogli emancipati. Egli avrà camminato con passo breve, progredito con timidezza, rotti soltanto alcuni anelli della sua catena; ma infine anche dalle pagine del cortigiano balenano i primi lampi della libertà, e mormora un grido sottomesso

di rivolta! Alla riedificazione d Italia non tutti cooperarono in egual modo e misura. Chi sgombrò il terreno dalle macerie, chi preparò i materiali, chi gettò le fondamenta, chi rizzò le colonne e gli archi, chi coperse il fastigio, chi intonacò le pareti e chiuse le fessure, chi ornò e dipinse gli architravi e le volte. Metastasio fu tra coloro che diede una mano a ripulire il sentiero dai rottami della imitazione e della rettorica: merito ben scarso e obbliato a chi guarda oggi l'edificio compito e vi abita dentro; mei rito non spregiabile a chi ritorna col pensiero in quei moment- in cui il quadrato di terra su cui doveva sorgere era un ingombro di bronchi e di erbe crasse.

Egli non fu, dice Gioberti, che un pittore di spolveri e di miniature: d' accordo. Ma anche la miniatura è arte, ed è sempre preferibile una testina originale ben miniata all'Apollo di Belvedere male imitato. Non dobbiamo essere ingrati nemmeno ai piccoli. È un po' la favola del leone e del topo. Anche l'Italia era impaniata in una rete di vecchie ritorte, dalle quali pareva che non avrebbe mai potuto liberarsi; ed una delle sue panie la rose anche il debole dente di Metastasio.

D'altro canto Metastasio nella schiera dei novatori è qualcosa più d'un gregario: capo d'una scuola, inventore d'un genere, alfiere d'un insegna, restò egli solo per molti anni, molto prima che Parini avesse parlato e Alfieri vagito, una delle alture più alte e contrastate di quelle prime avvisaglie che si combattevano tra due scuole, inconsapevoli forse della guerra che accendevano e il suo nome servì di rannodamento a quanti chiedevano in diverso tenore la riforma dell'arte e il rinnovamento del Teatro, vedendosi tremolare dinanzi, senza sapere che fossero, i fantasmi d'un giorno novello. Però se i miei scolari mi chiedono « dobbiamo leggere Metastaso? » Sì, rispondo subito; purchè non cerchiate da lui i fiori della lingua, la novità e profondità de' pensieri, gli esempi del sublime e dell'eroico, leggetelo senza paura. Non vi potrà fare che bene. Se io vi temessi ancora guasti dal lattime accademico, lo confesso sinceramente, non ve lo suggerirei; perchè, poco credente al precetto di Hannemann, non mi arrischierei a curarvi colla teoria dei simili: ma sapendovi ormai fuori d'ogni pericolo, posso con tutta coscienza consigliarvene la

lettura, certo che egli potrà insegnarvi la sua semplicità e la sua chiarezza senza inocularvi la sua debolezza. Pertanto tutte le volte che vogliate riposarvi i sensi dal frastuono di qualche capolavoro Ossianesco o Wagneriano in un armonìa di suoni tranquilli e soavi, leggetelo. Tutte le volte che vi sentiate il bisogno di rinfrescarvi lo spirito arso dal fumo e dal polverone della rettorica e della metafisica in un onda pura e nativa di roccia, leggetelo: tutte le volte che vi occorra spastojarvi la bocca dagli acidi di qualche beverone straniero, leggetelo: tutte le volte che vogliate tornare un po' fanciulli, il che vuol dire un po' più buoni, un po' più innocenti, un po' più contenti o meno scontenti di quello che sarete mai stati, di quello che possiate essere in avvenire, leggetelo. Anche Metastasio può avere le sue ore e fare il suo bene. Una stilla di fibrina metastasiana anche nelle vene di Dante, d'Alfieri, di Parini, di Foscolo non avrebbe nociuto: non si può essere sempre il fiero ghibellino, e il fiero allobrogo: non c'è bisogno di rappresentare da mane a sera Ajace flagellifero; o di avere di continuo nelle mani il ferro rovente di Giovenale. Essere eroici non vuol dire essere truci o sanguinarj: vuol dire essere forti e buoni. Il tipo supremo dell'eroe antico è il furibondo Achille; il tipo dell'eroe moderno è Whashington, forte, modesto e pio. Ora come il moderno è più grande dell'antico, così è questo che noi dobbiamo scegliere per archetipo, non quello. Un giovane che faccia o rifaccia la sua educazione, cerchi prima la virtù de' magnanimi sdegni e de' virili propositi a Dante, ad Alfieri, a Parini, a Foscolo, ma non tema di temperare di quando in quando l'esuberanza del loro santo fiele con una goccia di dolcezza metastasiana: l'amore non guasta mai. *Bonté*, dice Victor Hugo, *égale puissance;* anche la bontà, se non casca in dabbenaggine, è forza. Pietro Trapassi ci porge questa testimonianza: che non c'è piccolo, quand'è buono, che non possa prestar qualche cosa a' giganti. Siamo riconoscenti anche all'opera de' mediocri, se vogliamo continuare ad essere buoni. Whashington, perchè fu un eroe affabile, vinse con un pugno di gente la guerra degli uomini e della natura: Napoleone, che non amò e non seppe farsi amare da nessuno, nel giorno in cui pareva signore della terra, fu tradito e calpestato da tutti. Se egli si fosse ricordato qualche

volta della sentenza così semplice, così comune, così veritiera di Metastasio:

« Mal sicuro custode è de' regnanti
« L'altrui timore, e non si svelle a forza
« L'amore altrui, »

avrebbe offuscato anche Whashington, e si sarebbe adeguato a un Dio.

LEZIONE SETTIMA.

Carlo Goldoni.

Suo nonno. — Il primo teatrino di marionette. — Vita allegra de' Veneziani. — Le feste veneziane della Michiel. — Esse sono una delle arti di governo del patriziato veneto. — Non bastano a salvarlo dalla decadenza. — Nel secolo XVIII erano rimaste le feste, non la gloria. — Corruzione non profonda; ma vita sterile e vuota. — Non si pensava. — I sette teatri di Venezia. — Cantanti ed attori celebri. — In simile città nacque tra immagini liete Carlo Goldoni. — Morto il nonno, cominciano le angustie. — Anche suo padre ama la vita allegra. — Prime letture nei libri di casa le commedie. — Studj d'Università a Perugia dove si trapianta col padre. — Anche là teatro. — Recita nella *Sorellina* del Gigli. — E più tardi nelle sue memorie ne giudica. — La famiglia passa a Chioggia ed egli a Rimini col pretesto di studiar filosofia, ma legge più Plauto e Terenzio che i filosofi. — Vede per la prima volta le donne in teatro. — Vi conosce la prima compagnia comica e va a Chioggia con essa. — Bonarietà paterna. — Lo mettono all'avvocatura nel collegio Ghislieri. — Ragazzate e scapestrerie. — Un Canonico gli suggerisce la lettura della *Mandragola*. — Sua ammirazione per questa commedia. — Lo espellono dal collegio. — Vita nomade da Chioggia a Udine, da Udine a Modena. — Vocazione effimera di cappuccino. — Il Teatro gliela fa passare. — Il bisogno di pane. — Va aiuto del Coadiutore a Chioggia. — E di là Coadiutore a Feltre. — È sempre in allegria e teatri — Scrive e rappresenta due farse sue. — Nuovo trabalzo a Ferrara. — Ivi perde il padre. — Ritorna colla madre a Venezia. — Si addottora in legge. — Avvocato senza cause. — Scrive un Almanacco epigrammatico e coglie risate e non quattrini. — Si prova nel melodramma e scrive l'*Amalasunta*. — Nel frattempo s'innamora. — Per fuggire il proprio amore e i debiti va a Milano e tenta rappresentarvi l'*Amalasunta*. — Scoraggiato dai giudizj contrarj l'abbrucia. — Si lega con un ciarlatano e scrive il *Belisario*, sua prima tragedia. — Per la guerra di successione di Spagna si caccia nella diplomazia. — Vi dura pochissimo e scappa a Modena. — A Parma dalle mura assiste alla battaglia del 1773 e la descrive. — È spogliato in cammino dagli scorridori austriaci. — Non salva che il suo *Belisario*. — Dopo molte peripezie capita a Verona e finalmente trova una compagnia che gli rappresenta il *Belisario*. — Ma la rappresentazione si fa a

Venezia coll'intermezzo d'un'opera buffa. — Da allora Goldoni apparteneva al Teatro. — Ma non ha ancor scelto il suo genere e si prova in tutto. — È ancora nell'età critica degli sperimenti, età necessaria alla generazione animale come alla generazione intellettuale. — Ma sta per uscirne.

In una bella villa appartenente al duca di Massa e Carrara « sopra il Silo nella Marca Trivigiana, » a sei leghe da Venezia, passava la miglior stagione dell'anno un vecchio signore, oriundo, a vero dire, di Modena, ma che venuto in giovinezza sol per ragione di svago a Venezia e conseguitovi un lucroso ufficio vi si era accasato e ne era divenuto cittadino. « Il nonno, dice un di lui nipote nelle sue *Memorie*, era un brav'uomo ma punto economico: stimava i piaceri e si prestava benissimo alle amenità dei Veneziani. » L'allegria in casa sua ci stava come in trono, ed era così fastosa e beata che i vicini ne scoppiavano d'invidia, e non avendo come emularla congiuravano per isfrattare dalla principesca villeggiatura il gaudente rivale. Ma egli non se la lasciò fare, e piuttosto si rassegnò a comprare, a prezzi d'affezione, tutti i poderi del duca di Massa e Carrara, circostanti alle case: punto badando se quel capriccio lo metteva quasi all'orlo della rovina. Però quando l'ebbe pagato sì caro volle anche goderselo a modo suo. Non parliamo dell'inverno, stagione nella quale il Carnevale di Venezia comperava per ogni buon figliuolo di S. Marco tutti i piaceri della terra. Ma dallo spuntare delle prime viole al cadere delle prime foglie era un altro Carnevale villereccio; che non solo per la festività, ma anche per il lusso emulava il cittadino. Quel che ci si godesse e ci si spendesse in quella villeggiatura lo potrete vedere più tardi tra le Commedie dell'avvocato Carlo Goldoni, che probabilmente non faceva che ridipingere le memorie della sua giovinezza [1].

[1] Superfluo dire che tutto ciò che si riferisce alla vita di Goldoni è tolto dalle sue *Memorie*, unica fonte legittima. Sono però notabili e pregevoli i saggi sulla sua vita e le sue opere del Carrer, del Ciampi, e quello, da ultimo pubblicato, del signor Molmenti. Quanto a me, mi sforzai dar risalto principalmente a que'fatti che più si connettono allo sviluppo dell'ingegno comico goldoniano, ed ai passaggi delle sue diverse maniere. E parmi che solo in questo modo una biografia d'artista debba essere fatta, e possa avere un valore per la storia generale dell'arte.

Ma senza far torto agli altri, il divertimento più consueto e più gradito era il Teatro. Il nipote continuando la biografia del nonno dice: « che egli aveva in casa commedia ed opera. Tutti i migliori attori, tutti i più rinomati musici stavano al suo comando e ci si accorreva da ogni parte. » Perchè poi i ragazzi di casa e dei dintorni non restassero senza un divertimento adatto all'età loro, il bravo nonno aveva fatto costruire in casa un teatrino di marionette, e colla scusa dei piccini ci si tornavano a divertire anche i grandi. Era insomma una festa, un tripudio, un sogno di piacere continuo. E la vita di quel veneziano poteva dirsi, su per giù, quella di tutta Italia, ma più in particolare di tutta Venezia. Naturalmente anche lì, secondo il grado e le borse, variavano la forma, lo sfarzo, il dispendio, ma il fondo restava quello. D'inverno mascherate a S. Marco, cavalchine, festini al ridotto, teatri per tutti i generi e tutti i gusti, spese matte, avventure ed amori: nel resto dell'anno villeggiatura, trottate, desinari all'erba, balli campestri, avventure e amori, e spese daccapo.

I signori avevano cuore di spendere per due sole feste 18 mila ducati: somma enorme per allora, e che, dice il Romanini, rappresentava il decimo del reddito annuo di Dalmazia. Il popolo invece si contentava del *garanghello* in un'osteria di campagna, dei burattini in piazzetta S. Marco, della *sogliola fritta* alla festa del Redentore; ma non per questo si divertiva meno, e dava meno fondo agli sparagni di tutto l'anno al pari dei più doviziosi patrizj di famiglia ducale.

Nulla di più curioso e di più istruttivo insieme della storia delle feste veneziane. La Giustina Michiel scrittrice veneziana della fine dello scorso secolo le descrisse in un libro ricco di molti fatti, se non di bello stile, ed io vi consiglierei a leggerlo, se alle vostre biblioteche si trovasse. Nelle sue feste c'è in riflesso tutta Venezia: il suo Governo, i suoi costumi, la sua accorta politica e la sua costituzione e gerarchia sociale. Avrete sentito dire tant volte che Venezia, degli Stati del medio evo, fu quello che più si accostò al modello di Roma antica. Or bene nella scienza dei *pani e dei circensi*, Venezia se non la vinse, la pareggiò di certo. Dal più al meno le feste furono sempre e dappertutto uno stromento

di regno; ed anche i governi di libertà e democrazia le poterono limitare, ma non abolire. Venezia invece ne fece una istituzione dello Stato, e pose nel dar loro regolarità, ordine e disciplina tutta la sua proverbiale sapienza.

La grand'arte dell'aristocrazia di S. Marco, sua forza e sua debolezza insieme, fu di tenere nelle sue mani il governo dello Stato per circa dieci secoli senza mai sollevare contro di sè una di quelle sommosse popolari, che insanguinavano ad ogni tratto le altre città della penisola e ne sconvolgevano i governi. Anche le congiure nobilesche, come quelle dei Tiepolo, dei Falier, dei Carraresi, dei Bedmar, o non ebbero mai forza o furon tosto soffocate nel sangue. Ora il segreto di quell'arte fu triplice: lentar raramente, ma a tempo, i gelosi fermagli del libro d'oro, ammettendovi quelle famiglie che pei servigi resi alla patria, o per ricchezze e clientele adunate, potevano esserne dentro una forza, fuori un pericolo: governar con saggezza e temperanza: accumunarsi il popolo coi piaceri e dargli colle feste le larve della uguaglianza e della libertà.

Quel popolo che sotto il tabarro e la *bauta* nel salone pubblico di Piazza S. Marco, o sotto i portici delle Procuratie poteva ad ogni istante accostare il patrizio, il Senatore, l'Inquisitore e forse il Doge stesso, e dargli del tu, consigliarlo, canzonarlo, scherzare con lui; che alle feste della *Scensa*, di S. Marco, di S. Vito, di S. Girolamo e di Santo Stefano era convitato a lauto banchetto dalla Signoria, servito come un principe nei vasellami d'argento del palazzo ducale, e dai cavalieri e scudieri della repubblica, o che nelle feste delle Marie poteva persino abbracciare e baciare il Doge sulla guancia; quel popolo insomma che in tutte le grandi solennità della patria si vedeva festeggiato, onorato, trattato da pari a pari coi suoi signori, dimenticava facilmente che egli non era che suddito e servo, e lavorava, combatteva e soffriva volontieri per quella Signoria che gli lasciava in cambio dell'oneroso diritto del Governo, la magnificenza, la sicurezza e il piacere.

Quest'organismo era atto a mantenere e riprodurre la vita finchè l'unico viscere in cui si concentrava, si manteneva e riproduceva; ma infiacchito e consunto questo, tutto il corpo restante doveva consumarsi e perire con esso. Ora io credo che la nobiltà veneta abbia cominciato a decadere fin dal cinquecento: precisamente dal

giorno in cui non intese l'errore, non sentì il rimorso di lasciar cadere a Firenze la libertà di tutta Italia: tuttavia, lasciando la storia de' tempi che non mi appartengono, al cominciar del settecento essa era arrivata a quel grado di decrepitezza che già poteva dirsi l'immagine della morte.

E non è a dirsi che lo sparire di quell'oligarchia facesse posto ad un popolo. No: quel popolo era da tempo siffattamente immedesimato alla vita dei suoi padroni, che scomparsi questi anche di lui non restava che il fantasma.

Nel settecento si distinguevano tre sorta di nobiltà, la *Senatoria* tolta dalle prime e più antiche casate, arbitra delle supreme podestà dello Stato, fastosa, dice press'a poco il Romanini, e boriosa, ammollita dai piaceri, inetta alle cure dello Stato, pupilla de' suoi segretari e dei pochi colleghi che in mezzo ad essa primeggiavano per operosità o per ambizione. La *Giudiziaria* meno ricca e più colta, però anche meno guasta e più valida della prima, ma troppo scarsa e ristretta per poter equilibrare il potere di quella ed arrestare la putredine di corpo sì antico. Infine la *Barnabotta* uscita per lo più dalla nobiltà di terraferma, povera, ambiziosa, faziosa, che, facendo mercato de' suoi suffragi, riusciva a tenersi soggetta anche la nobiltà senatoria, ma che non avendo sufficiente forza e virtù per balzarla di seggio e occuparlo degnamente intorbidava e commoveva sterilmente lo Stato senza aprirgli la via ad alcuna riscossa salutare, ad alcun mutamento durevole ed efficace.

In passato tuttavia le feste s'alternavano alle glorie nazionali; anzi quelle non erano che il trionfo e la commemorazione di queste. Però Venezia, a chi gli rimproverava lo scandalo delle sue notti proverbiali, poteva mostrare, ad ogni ritorno d'aurora, tanto sole di gloria da offuscare la terra.

Nel secolo XVIII erano rimaste le feste, ma non le opere: tornavano ogni anno il *Bucintoro*, l'*Anello*, le *Nozze*, ma Dandolo, Morosini, Pisani, Emo non tornavano più. E non si creda per questo che fosse una di quelle corruzioni romane o babilonesi che covano nelle loro vaste cancrene il grandioso e il profondo. Nulla di tutto ciò. Anzi quando leggete in certi libri delle orgie veneziane, andate pur franchi: esse non sono più vere delle favole dei bravi, dei tra-

bocchetti, de' pozzi che fanno le spese dei drammi e dei romanzi d'oltr'alpe. Ma non per questo il male era men grave o meno deplorevole. Era il vizio più ciarliero che operoso della vecchiaia: era la depravazione moderata da leggi, regolata da riti, ordinata per stagioni: era il peccato alleggerito e assolto dalla penitenza: che so? Cerco un'immagine e non posso trovarla! Il Romanini veneziano, nato e morto, può dirsi, fra gli archivj di S. Marco, dice che un quadro della vita domestica e sociale de' Veneziani al principio di quel secolo è un tema assai imbarazzante per le difficoltà di scernere il vero in mezzo alle molte contraddizioni che ne lasciarono memoria. Ed io lo so a prova. Conciliare nella propria mente quel contrapposto di vita mondana e di vita religiosa, di sfarzo pubblico e di lesineria domestica, di gravità diurna e di spensieratezza notturna, non è facile. Farsi una vaga idea fino a quanto potesse essere utile o pericoloso, innocente o colpevole che la donna veneziana, dopo esser stata parecchi mesi dell'anno chiusa in casa a far la calza, senz'altra compagnia che Colombina, cameriera, o Florindo cicisbeo, tutto a un tratto, giunta una certa stagione, rompesse tutte le regole, dimenticasse ogni ritegno, e col pretesto d'aver in capo una bauta e sul viso una mascheretta, corresse i *Ridotti* e i *Casini*, passasse notti e notti fuori di casa in mezzo ad uomini e femmine di ogni fatta a ballare, a trescare, a intrigare, è per me di quei casi di coscienza che nemmeno un abile confessore di quei tempi, credo, avrebbe potuto definire. Forse il male apparente era più del reale; e penso anch' io che tutte quelle avventure delle quali favoleggiano i romanzi dovessero essere meno frequenti del vero, o che per lo meno, i parenti, i babbi, le mamme saranno stati il più delle volte presenti per stornare i più grossi pericoli, e impedire le catastrofi. In fondo, considerata la loquacità delle donne veneziane (loquacità tanto seducente, che la presontuosità d'un efébo scambierebbe facilmente per favore), vorrei quasi farmi mallevadore che fossero anche là, come dappertutto, più ciarle che fatti.

In sostanza anche a Venezia si menava la vita galante di tutta Italia, anzi di tutta Europa; e certo la Francia della Pompadour, l'Inghilterra della regina Anna, il Berlino di Federico II non avevan nulla da rimproverarci. Il male dunque non stava qui: il

male stava in ciò: che tanto la vita della casa come quella del *casino,* tanto la vita del carnevale come quella della quaresima erano vuote, sterili e scipite. E qui non parlo solo delle donne, ma anche degli uomini. Non si pensava che a divertirsi, ecco il male; o non si pensava affatto, il che era anche peggio. Andavano in maschera, ballavano, correvano le *cavalchine* tutti insieme a giorno fisso, con rituale fisso, con costume convenuto, mettendo anche nel piacere, senza saperlo forse, un po' d'imitazione, di convenzione e d'Arcadia! Da novembre a febbrajo il carnevale: d'estate i *freschi* sul canalazzo, le serenate in Piazza San Marco, le regate fino a volta di Canal, i *gharenghelli*, le *vilotte*, le villeggiature fino a novembre: per ricominciare daccapo. Vita che non voglio dire più oziosa e corrotta di qualsiasi altra, ma lonza, insipida e dilombata più di quanto potesser menare insieme le cento città d'Italia.

E di pari passo andavano l'arte e le lettere. Già vedeste che la più operosa delle Accademie Veneziane era quella famosa di Granelleschi, della quale vi diedi l'anno scorso l'abbozzo: commedia oscena colla maschera d'una riforma letteraria. Così i Teatri: sette ne contava e Goldoni ne parla così: « Il Teatro di San Giovanni Grisostomo era allora il primo della città e vi si davano le opere serie. Quivi Metastasio espose la prima volta i suoi drammi e Farinello, Faustini e la Cozzoni il loro canto. Quello di San Benedetto ha preso oggi il primo posto. Gli altri cinque si chiamano San Samuele, San Lucca, Sant'Angelo, San Cassiano e San Moisè. Di questi Teatri ve ne sono ordinariamente due per le opere serie, due per le opere buffe e tre per le commedie. »

E dopo ciò non sarà mestieri d'aggiungere altro. I più cercati erano quelli di musica; ed era quella forse la sola arte che Venezia prendesse un po' sul serio. Il Marcello, il Porpora e lo Scarlatti vi avevano messo in onore la musica. Quattro conservatorj annessi ad altrettanti istituti di carità, quello della Pietà, l'Ospedaletto, i Mendicanti e gl'Incurabili restarono scuole di musica sacra e semenzai di cantanti di cartello per tutto quel secolo.

Alla musica teatrale, oltre i due nominati, dava alimento il Buranello che emulava i Piccini, i Paesiello, i Gluck, gli Haydn nei trionfi. Tuttavia le opere troppo serie non fecero fortuna e lo Zeno

parve subito troppo grave, e dovette cedere il campo al lieto Stampigli e al più melodioso Metastasio. Così, sebbene ogni sorta di Commedie vi trovasse facile asilo, non escluse le romantiche francesi del Diderot e del Mercier, pure le preferite eran sempre quelle a *braccia*, nelle quali il pubblico poteva ammirare Ferramonti in Pantalone de' Bisognosi, Galinetti in Brighella *sensal de matrimoni* e *zogador de balon*, Sacchi o Casali in Arlecchino *muto per forza* e *guida di Belisario*, che cacciava avanti a colpi di bastone tra le sghignazzate della platea.

In simile città, nella famiglia del vecchio buontempone che vi ho descritto, » in grande e bella abitazione tra il ponte di Nomboli e quello di Donna Onesta al canto di via di Cà cent'anni nella parrocchia di San Tommaso » nacque da Giulio e Giustina Salvioni nel 1707 Carlo Goldoni. È curioso che egli stesso nelle sue Memorie tralasci il giorno preciso della sua nascita [1]; dice invece: « Mia madre mi diè alla luce quasi senza dolore, onde mi amò anche di più: ed io non detti in pianto quando vidi la luce per la prima volta. Questa quiete pareva manifestare fin d'allora il mio carattere pacifico che si è mai in seguito smentito. » Le prime immagini in cui s' incontrò furono di gioia; i suoi primi trastulli quelli del Teatro. « Mia madre, egli soggiunge, prese cura di educarmi, e il mio genitore quella di divertirmi. Fece fabbricare un teatro di marionette, le maneggiava in persona con tre o quattro suoi amici, e in età di quattr'anni trovai esser questo un delizioso divertimento. »

Nel 1712 gli morì il nonno, e così la famiglia che s'era sostenuta sino allora parte col credito e parte col lauto impiego di lui, oppressa di debiti e d' ipoteche, ridotta alla sola dote della madre, a pochi beni di Venezia, e ad un tenue assegnamento dalla Signoria, precipitò tutt' a un tratto dalla comodità più felice alla mediocrità più angustiosa. Per colmo di disgrazia, le parole son di Carlo, « sua mamma diede alla luce un altro figliuolo a cui posero nome Giovanni. » Era un danno emergente sopra il lucro cessante; ma sapete come il padre di famiglia fron-

1 Anche nella iscrizione posta sulla sua casa è ricordato l'anno della nascita, ma non il giorno.

teggiò il rovescio? Andandosene a fare un viaggetto di piacere a Roma. Beata indole d'un Veneziano d'allora, più beata indole d'un Goldoni!

Carlo intraprese in casa i primi studj, ma trovata la paterna biblioteca riccamente fornita di autori comici, all'insaputa della mamma si gettò su quelli. Il suo autore preferito era il Cicognini, fiorentino, pochissimo conosciuto, ma che egli giudicava maestro d'interessanti intrecci e di felici scioglimenti, e tanto se ne nutrì e quasi invasò, che ad otto anni ebbe il coraggio, di nascondello della mamma, di abbozzar anch'egli una Commedia, la quale parve tanto maggiore all'età che non si volle credere fosse sua. E non era che una puerile follia, come egli stesso la chiama, ma riuscì a persuadere che era tutta sua.

Ma eccolo sbalzato a Perugia agli studj d'umanità. Perchè mo' a Perugia? La ventura merita un cenno. Il padre che doveva fermarsi a Roma tre mesi vi si trattenne quattr'anni: bisognevole di un impiego si determina per la medicina: tra i trenta e quarant'anni si mette a studiarla alla Sapienza: ne esce laureato e va medico a Perugia. Che medico potesse essere il signor Giulio Goldoni io non ve lo saprei dire; ma ecco come anche Carlo è trapiantato dalle lagune venete ai monti umbrioti. Ivi studia, si fa onore, ha la prima nomina in latino, ma voi capite subito che anche là, con quella tradizione di casa, a quel padre e a quel figliuolo non potevano mancare i divertimenti, e tra i divertimenti, primissimo il teatro.

L'Ippocrate veneziano, non tanto forse per la sua perizia medica, quanto per il suo spirito e la sua cortesia, aveva saputo entrare nelle grazie delle più alte casate di Perugia: fra le prime i Baglioni e gli Antinori. Ma volendo far divertire il figliuolo e sè stesso ideò di recitare una Commedia: ottenne dagli Antinori la gran sala del loro palazzo, vi piantò un teatruccio, prese egli la distribuzione delle parti, la direzione della scena, e in breve tutto fu lesto per la rappresentazione. La Commedia scelta era la *Sorellina di Don Pirlone* di Leopoldo Gigli, chiaro per il suo vocabolario Catteriniano, autore del *Don Pirlone*, poi di codesta *Sorellina,* nella quale egli stesso aveva recitato, e colla quale aveva saputo in poco dare un saggio così felice del suo ingegno comico,

che ora si chiama a ragione un precursore di Goldoni. A questo, siccome negli Stati del Papa, eccettuate le tre Legazioni, non eran permesse le donne sul teatro, fu assegnata la parte di protagonista, e quindi del prologo. È notevole il giudizio che il Goldoni fa dello stile di quel prologo, perchè svela fin d'allora l'istinto di verità e naturalezza che fu il segreto della riforma del teatro che egli già meditava, e in generale lo spirito vivificatore del nostro rinascimento.

« Era questo prologo una composizione così singolare, che mi « è rimasta sempre impressa nella memoria: bisogna che ne faccia « un dono al lettore. Nello scorso secolo la letteratura italiana « era così corrotta ed alterata che poesia e prosa, tutto era am- « pollosità. Le metafore, le iperboli, e le antitesi si sostituivano « al senso comune. Questo depravato gusto non era ancora total- « mente estirpato nel 1720, e mio padre vi si era assuefatto. Ecco « qui pertanto il principio del bel pezzo che mi si fece spacciare: « *Benignissimo cielo!* (io diceva ai miei uditori) *ai rai del vo-* « *stro splendidissimo sole, eccoci quali farfalle, che spiegando* « *le deboli ali dei nostri concetti, portiamo a sì bel lume il* « *volo.* »

La cagionevole salute della madre, alcuni disgusti che il medico veneziano, passato il primo entusiasmo della novità, ebbe dai colleghi gelosi, consigliarono la famiglia Goldoni, a cambiar aria ed avvicinarsi alle native lagune. Scelsero per stanza Chioggia, ma passando per Rimini incoraggiati dal favore di vecchi amici e dalla voce d'eccellenza della scuola di filosofia de' Domenicani, decisero lasciarvi agli studi il figliuolo. Fu collocato a dozzina dal negoziante Battaglini, veneto anch'esso, e messo alla scuola del Padre Candini, un famoso Tomista de' tempi. Ma il giovine scolaro mordeva poco a Tommaso ed a Scoto e invece di scervellarsi nei *barbara* e nei *baralipton* del maestro, se la faceva di nascosto con altri maestri, e quali potete immaginare: Plauto, Terenzio, Aristofane ed i frammenti di Menandro. Coloro però che anch'oggi credono che Goldoni non ebbe coltura, si ricredano: la coltura comica l'ebbe tutta quanta, fors'anche soverchia: gli mancò la letteraria, ancora più precisamente la filologica: cosa del resto tanto comune in quel secolo in cui anche i grandi poeti erano prosa-

tori mediocrissimi. E la lettura non gli bastava: aveva bisogno di vedere, di giudicare coi suoi occhi, di respirare quell'aria di teatro che una segreta voce gli doveva dire essere la sua salute e la sua forza. Quindi appena seppe che a Rimini c'era un teatro e una compagnia comica, dentro. La prima e la più grata sorpresa fu di vedere le donne sul Teatro. Era la prima volta che ciò gli accadeva, e per dirla a modo suo, *ciò ne abbelliva la scena in modo più incitante*. Ma non si fermò alla platea: e visto che altri giovani bazzicavano tra le quinte volle provare a insinuarvisi anche lui, e vi riuscì. Il grosso della Compagnia comica era veneziano come lui: scoperta reciprocamente la patria comune, l'addomesticarsi fu più facile: in breve Carlo divenne il beniamino di quelle donne; e addio Padre Candini! E la cosa non si fermò lì. La Compagnia veneziana doveva da Rimini portare le sue tende a Chioggia: quale migliore occasione per rivedere sua madre, e fare nello stesso tempo un viaggio di piacere con quella brigata gradevolissima? Aveva sedici anni e non stette a pensare più che tanto. Gli è offerta una nicchia nella barca: l'accetta: vele al vento e via allegramente. Ed eccogli durante tre giorni un'anticipazione della vita e del consorzio nei quali doveva un giorno trovare, frammezzo a molti triboli, tanta gloria. Nelle sue Memorie c'è la descrizione di tutta questa traversata di mare ed è piacevolissima. Leggetevela.

Ma arrivato a Chioggia cominciarono i guai: la madre lo accolse come tutte le madri: vedeva il figliuolo e non andò a cercare più in là. Per il padre fu un altro conto. Quando Carlo arrivò a Chioggia egli era a Venezia, ma tornato e saputa dal Battaglini la fuga del figlio, dovette, anche contro l'indole sua, far la parte del burbero e del rigoroso. Però, ordinato che gli fosse tratto dinanzi il colpevole e rimasto testa a testa con lui, con che batticuore della mamma ve lo lascio figurare, incominciò tra loro due un dialogo così pittoresco, così caratteristico tanto del padre quanto del figliuolo, che non so resistere alla tentazione di leggervelo per intero. « — Ah padre, — dice il figliuolo tutto tremante al signor Giulio che lo guatava accigliato e pareva affilare tutti i fulmini della sua collera, — Ah padre! — Come, signore: mi è stato detto, che « malgrado le rimostranze, i buoni consigli, e a dispetto di chiun-

« que, voi avete avuta l'insolenza di lasciar Rimini bruscamente.
« — Ma, padre mio, cosa facevo a Rimini? Era per me tempo
« perduto. — Come, tempo perduto? lo studio della filosofia tempo
« perduto? — Ah! La filosofia scolastica, i sillogismi, gli entimeni,
« i sofismi, *nego, probo, concedo*; padre mio, ve ne ricordate voi? —
« (Egli non può astenersi di fare un piccolo movimento di labbra che
« indica voglia di ridere. Ero abbastanza accorto per avvedermene,
« onde presi coraggio). — Ah padre mio! ripresi, fatemi imparare la
» filosofia dell'uomo, la buona morale, la fisica sperimentale. — Su
« via! su via: come sei venuto qua? — Per mare. — Con chi? — Con
« una Compagnia di Comici. — Di Comici? — Padre mio, son
« gente di garbo. — Come si chiama il Direttore? — In scena è
« Florindo, e si chiama Florindo de' Maccheroni. — Ah! ah! lo
« conosco, è un bravo uomo: recitava la parte di Don Giovanni
« nel *Convitato di Pietra*. Si messe in testa di mangiare i mac-
« cheroni che appartenevano ad Arlecchino, ed ecco l'origine del
« suo cognome. — Padre mio, vi assicuro, che questa Compa-
« gnia.... — Dov'è andata? — È qui. — È qui? — Sì, mio padre.
« — Dà Commedie qui? — Sì. — Anderò a vederla. — Ed io?
« — Tu, briccone?... Come si chiama la prima amorosa? — Cla-
« rice. — Ah! ah! Clarice?... eccellente! brutta, ma molto spiri-
« tosa. — Padre mio.... — Converrà dunque che io vada a rin-
« graziarli. — Ed io? — Disgraziato! — Vi chiedo perdono.
« — Andiamo, andiamo per questa volta. » A questo punto entra
la madre che era stata ad origliare, e mette anche lei l'ultima
parola nel trattato di pace, e sulle rovine di Tommaso, di Scoto
e della universa scolastica vien proclamato il trionfo d'Arlec-
chino, di Brighella, e della Compagnia veneziana.

Qui comincia al nostro giovinetto una serie di peripezie che
poco importano alla storia dell'uomo, meno a quella del poeta:
ed io le abbrevio e vi sorvolo per serbarmi facoltà e spazio mag-
giore di diffondermi su quello che più si connetterà allo sviluppo
della sua vocazione comica e letteraria.

S'era dibattuto lungamente in casa Goldoni se si doveva fare di
Carlo un medico od un avvocato. Il padre avrebbe preferito Ippo-
crate, ma il figliuolo diceva di prediligere Ulpiano: voi sapete che
in fondo non era nè per l'uno nè per l'altro. Però fu deciso di

piegare alla supposta vocazione del figlio e di mandarlo a studiare a Venezia presso suo zio. E fu fatto; ma poichè era convenuto che doveva andare a esercitare l'avvocatura a Milano dove un senator Goldoni [1], per sola simpatia dell'omonimo, aveva promesso di proteggerlo, così si trovò subito che lo studiar giurisprudenza veneta, e praticar poi l'austriaca era uno sciupio vano di tempo e fu deliberato di accettare le offerte del senatore Goldoni che si era impegnato a procurargli un posto gratuito nel Collegio Ghislieri di Pavia. Ed eccolo infatto a Milano, ospitato lautamente dal suo benefattore, diretto a Pavia.

Ma per entrare in quel Collegio c'erano tre clausole: buona condotta, celibato e tonsura. Alle prime due era facile conformarsi; la terza riusciva un po' duretta: ma non ci fu verso: o farsi schiericare o perdere quel beneficio. Ed eccotelo chiericato, in veste d'abatino, nel famoso collegio di Papa Pio V. Però gli scolari di quel collegio godettero sempre di una tal quale libertà, della quale i più vivaci e più scaltri sapevano naturalmente estendere i confini a loro profitto. Così fece Carlo. Avevano la facoltà di uscire senza scorta col solo obbligo di andare a due a due, ma alla prima cantonata, la coppia, datosi un punto di ritrovo per il ritorno, si divideva, e via ciascuno pei fatti suoi. I quali a 16 anni con quella libertà, tanto più se aveva nel sangue l'argento vivo di Carlo Goldoni, non erano i più belli fatti del mondo. Anche Goldoni ne parlò con vergogna e pentimento e converrà tirarci sopra un velo.

Nè molto dissimile fu la vita che condusse negli altri due anni: gite di piacere per terra e per acqua, avventure comiche, amoretti nati la sera e morti il mattino. La sola lettura un po' importante di cui serbò memoria è la *Mandragola* del Machiavelli, datagli durante le vacanze autunnali a Chioggia da un canonico di là.

A dir vero, un canonico gli avrebbe potuto suggerire un libro un po' più morale, ma pare che il brav' uomo, poco domestico alla letteratura, non l'avesse manco letto. D'altronde noi posteri glielo possiamo perdonare in considerazione del giovamento che quel libro fece al futuro restauratore della Commedia italiana. Il giu-

[1] A cui premesse saperlo si chiamava precisamente il marchese Goldoni-Vidoni.

dizio che della *Mandragola* porta il Goldoni è notevolissimo, non tanto per la singolarità, quanto perchè è un novello sintomo delle nuove idee che andavano fermentando in quel cervello. Eccolo per intero:

« Non era già lo stile libero nè l'intreccio scandaloso che mi « facevano trovar buona questa composizione, anzi la sua lubricità « mi ributtava. Vedeva da me stesso, che l'abuso di confessione « era un delitto abominevole avanti a Dio e avanti gli uomini; « ma era questa la prima produzione di carattere che cadevami « sotto gli occhi, e n'era rimasto incantato. Avrei desiderato che « gli autori italiani avessero continuato dietro questa commedia « a scriverne delle oneste e decenti, e che i caratteri attinti dalla « natura fossero subentrati agli intrighi romanzeschi. Era riser- « vato a Molière l'onore di nobilitare e di rendere utile la scena « comica, esponendo i vizj e le ridicolezze alla correzione ed al « riso. Non conoscevo ancora questo grand'uomo, poichè non in- « tendevo il francese; mi ero proposto di impararlo, e presi in- « tanto l'abitudine d'osservare gli uomini da vicino, e di non « trascurare gli originali. »

Il terz'anno per una satira a foggia delle Atellane, che intitolarono il *Colosso*, scritta contro alcune famiglie Pavesi che eran state dipinte come nemiche degli scolari, fu sbandito dal Collegio, e poco mancò, se non era la potente mano del marchese Goldoni a proteggerlo, che sentisse l'odore d'un po' di gattabuja. Capì che l'aveva fatta grossa: in cuor suo si pentì: ma non vi fu rimedio. Il Camarlengo del Collegio lo fa imbarcare a forza in una barca che scendendo il Po doveva arrivare fino a Chioggia, e *spinte* o *sponte* dovette presentarsi a quel modo, con quella macchia sulla coscienza, davanti a'suoi genitori. La mamma, come al solito, lo castigò aprendogli le braccia: il padre si provò anche questa volta a star duro, ma la tenerezza goldoniana ebbe il sopravvento e tutto finì ancora tra lagrime, baci e perdoni.

E qui incomincia al nostro Carlo una vita così balzana e zingaresca che, fosse già stato comico colla Compagnia del Medebac, non l'avrebbe avuta più randagia. Prima a Udine per seguirvi il padre che errava anche lui dietro la clientela ed il pane: poi per la medesima ragione a Gorizia: poi di nuovo a Udine; poi giù

ancora a Chioggia: poi a Modena per compirvi gli studj di legge e ottenervi alla fine la laurea e la patente d'avvocato. Ma sì che a Modena si ferma! Casca a dozzina in una casa di bigotti dove s'andava a messa tutte le mattine e si recitava il rosario tutte le sere: gli entra in corpo la melanconia religiosa: lo spettacolo di un prete alla berlina gli ridesta il rimorso de' suoi trascorsi: compiange la misera umanità, disprezza il mondo; e una mattina si sveglia colla risoluzione, secondo lui incrollabile, di farsi frate cappuccino. Però, senz' altro, scrive al padre una lettera studiata, ma, dice lui, senza senso comune, nella quale gli annuncia il suo irrevocabile voto e gli chiede il suo consenso. Il padre che non era balordo, invece di contrariarlo, finge secondarlo, e lo chiama a Chioggia: ivi vede la madre, s' intenerisce, respira l'aria libera e sana di casa e si ristora: vede un teatro ed una Commedia comica: i dolci fantasmi della sua fantasia tornano di volo e cacciano in fuga i torbi pensieri del convento.

Troncati daccapo gli studj, rimandata ancora a Dio sa quando la laurea d'avvocato, era mestieri pensare a un lavoro e a un pane: non si era ricchi e bisognava mangiare. La Repubblica di Venezia mandava a Chioggia per governare un nobile Veneziano col titolo di Podestà. Questi conduceva seco un cancelliere per il criminale, impiego che corrisponderebbe a quello di Luogotenente criminale in Francia, e noi diremmo ora Pretori. Questo Cancelliere criminale doveva avere nel suo ufficio un *ajuto* col titolo di Coadjutore. Nelle *Baruffe Chiozzotte* vedrete tutti questi personaggi tali e quali come fosser vivi. Goldoni sollecitò il posto d'ajuto all'ajuto: era come volere che fosse inventata una carica per lui? ma col favore del Podestà e le brighe di suo padre l'ottenne. Era, dice Carlo, *un impiego d' incanto:* non aveva stipendio; ma buona tavola, molto giuoco, accademie, balli, festini. Il lavoro non era grave nè difficile per un uomo anche di mediocre ingegno; ma siccome il Coadjutore non aveva nemmeno questo, a Carlo toccò in breve di far tutto lui, con poca fatica, ma con somma compiacenza del Cancelliere e molto onor suo. Ciò gli valse che quando il Cancelliere di Chioggia fu trapiantato a Feltre gli offerisse il posto di Coadjutore di colà, posizione, per dirla col suo gergo infrancesato, « che l'incantò » e s'affrettò ad accettarla.

Eccolo dunque ancora in viaggio per Feltre, *Feltria perpetuo nivium damnata rigori.* Ma egli non ostante il freddo insolito ci si trovò arcicontento. Anche lì fatica poca, brigata allegra, passeggiate e cavalcate nei dintorni amenissimi, colazioni e pranzetti campestri; infine una buona Compagnia comica nella quale per soprammercato di contentezza trovò anche alcune vecchie conoscenze della Compagnia di Rimini. Tuttavia egli assicura che s'era messo tanto sul serio al suo impiego, che al Teatro non concedeva che gli avanzi del suo tempo. Ma sotto la toga del Coadjutore come sotto il rocchetto dell'abatino o la veste dello studente, il comico c'era sempre. Un giorno i buontemponi gli proposero di mettersi a capo di una impresa di rappresentazioni che volevano dare nelle sale del palazzo governativo accomodate a Teatro: e figuratevi se ebbe cuore di rifiutare. Egli avrebbe avuto molto piacere che le rappresentazioni fossero state del genere comico, ma le arlecchinate non gli piacevano. Notatevi questo pensiero che verrà buono un giorno; e dall'altro canto mancavano buone Commedie e preferiva ad ogni altro il genere tragico. E siccome a quel tempo si rappresentavano dappertutto le opere del Metastasio senza musica, voltò anche lui le arie in recitativi e per tragedia regalò ai Feltrini uno spettacolo Metastasiano. I melodrammi furono, non occorre dirlo, i più popolari del repertorio: *La Didone* e il *Sciro,* e fecero furore.

Siccome però nella tragedia Goldoni non poteva avere che una parte secondaria, così anche per interrompere il tragico dello spettacolo, scrisse quasi all'improvviso due Commediole giocose, nelle quali egli stesso aveva la parte principale. Le due farsuccie, *la Cantatrice* e *il Buon Padre,* sono il primo saggio di Commedia nuova del teatro Goldoniano; ripetute poi e applaudite anche più tardi, e giova anche per questa ragione rammentarle.

Ma suo padre che non sapeva fissarsi in nessun luogo, mania che per eredità legò ai suoi figli, aveva mutato ancora paese. Reduce da Modena, passando da Ferrara gli fu offerto un posto di medico con onorario fisso e l'accettò. Appena installato egli invita tutta la sua famiglia a riunirsi a lui, non escluso il suo Carlo appena l'avesse potuto. E Carlo che per correre le poste non aveva bisogno di stimoli, non frappose un giorno, ma

arrivatovi vi trova i forieri di una disgrazia. Suo padre era ammalato, deperiva a vista d'occhio: si riaveva un po' e ricadeva; fino a che si rimise in letto per non rialzarsi mai più. L'8 marzo 1731, dopo aver benedetto i suoi cari, spirò. A 24 anni Carlo non aveva più padre:

« Questa perdita, — egli scrive con sentita pietà figliale, — costò « cara al mio cuore e cagionò una mutazione grandissima nel mio « stato e nella mia famiglia. Io asciugava le lagrime di mia madre, « essa le mie, ne avevamo entrambi bisogno. »

Però sua prima cura fu di lasciare quel tristo luogo, e di ridursi nella casa d'una zia materna che dimorava in Venezia e dove Carlo però contava ancora riprendere il suo impiego di Coadjutore; ma la madre, cui quell'impiego da zingari non piaceva, tanto fece e pregò che l'inducesse a lasciar quella stradaccia e a prendere quella dell'avvocatura più stanziale, più onorifica e lucrosa Ma per arrivare conveniva ancora conseguire quella benedetta laurea in legge, alla quale Carlo era andato vicino tante volte senza mai riuscire ad afferrarla.

Ma alla fine, un po' ajutato dal favore dei benigni protettori che non gli fallivano mai, un po' dal pronto ingegno, riuscì e fu addottorato nella Università di Padova a pieni voti, *nemine penitus penitusque discrepante*. Dietro a quel passo venne naturalmente il secondo e fu ascritto al corpo degli avvocati Veneziani; ma il titolo non volle mai dire, specialmente nelle arti che richieggono valore e fortuna, la cosa.

Goldoni era avvocato, ma senza cause, nè clienti: non guadagnava nulla e s'annojava. Per distrarsi, dice lui, « mi misi a fare almanacchi, e dagli almanacchi mentali agli scritti non fu che un passo. »

Infatti per quell'anno il primo saggio della dottrina del nuovo avvocato fu un almanacco che intitolò: *Esperienza del passato, Astrologo dell'avvenire — Almanacco critico per l'anno* 1732. L'Almanacco, assicura l'autore, « *si gustò molto e riscosse sommo plauso*. Per ogni giorno c'era in forma d'epigramma una predizione, e quella del dì di Pasqua è restata proverbiale a Venezia:

« In sì gran giorno una gentil contessa
« Al parrucchier sagrifica la messa. »

Ma l'Almanacco, se fruttò risate e battimani, non frutto quattrini, e alla vita comoda del Goldomi ne occorrevano di molti. Però tirava innanzi i giorni fra altalene e ondeggiamenti penosissimi. Oggi sfiduciato dell'avvocatura voleva buttare al rigattiere la toga e farsi autor drammatico, e scriveva infatti un *Amalasunta,* melodramma di cui era contentissimo: domani un piccolo trionfo alla Curia lo imbaldanziva e lo tornava ad amicare coi Digesti e le Pandette. E pareva si fosse sul serio fermato in questo proposito, quando sul più bello casca innamorato d'una ragazza senz'altra dote che le così dette speranze, e consuma dietro a lei tempo e sospiri. Fortunatamente quand'è al punto di sposarla apre gli occhi: vede che non avrebbe fatto che accoppiare una povertà ad un'altra più grossa, per mettere poi al mondo la miseria, e disperato d'amore, di debiti, d'avvenire, mette nel bagaglio la sua *Amalasunta*, unico suo patrimonio, e traverso le solite peripezie di chi viaggia con pochi quattrini, fugge a Milano, dove la sola speranza che gli resta è di trovare un impresario benevolo che voglia rappresentare la sua opera.

E fin dalle prime incontra una Compagnia di comici conoscenti e compatrioti suoi e tra i quali una signora Grossatesta, ballerina veneziana, che lo ammette a leggere il suo Dramma in presenza di tutta la Compagnia.

A dir vero la prima accoglienza non fu nè onesta, nè lieta. Il Caffariello, celebre tenore, non rifiniva dal trovare difetti e lesioni di convenienze teatrali fin nel nome d'*Amalasunta* troppo lungo, e non aveva forse torto, a cantarsi. Tuttavia incoraggiato va avanti e riesce a leggere fino alla fine il suo Dramma; ma giunto al termine ecco che cosa salta fuori da un arcifanfano della critica d'allora, il signor Conte Prata. Merita d'ascoltarlo, perchè gli è come sentire l'oracolo stesso delle Convenienze teatrali.

« Mi pare, egli disse, che non abbiate male studiata l'arte poe-
« tica di Aristotile e di Orazio, e che abbiate scritta la vostra
« composizione secondo i veri principii della tragedia. Voi dunque
« non sapevate che il dramma in musica fosse un'opera imper-
« fetta, sottoposta a regole ed usi privi, è vero, di senso comune,
« ma che bisogna seguitare a rigor di lettera? Se foste stato in
« Francia, avreste potuto darvi maggior pensiero per piacere al

« pubblico, ma qui bisogna rifarsi dal piacere agli attori ed alle
« attrici, bisogna contentare il compositore di musica, convien
« consultare il pittore delle decorazioni: ogni cosa ha le sue re-
« gole, e sarebbe un delitto di lesa drammaturgia, se si osasse
« violarle, e non si osservassero. Ascoltate, egli proseguì, sono per
« indicarvi alcune di queste regole, che sono immutabili, e che
« voi non conoscete. Ciascuno dei tre principali soggetti del dramma
« dee cantar cinque arie: due nel primo atto; due nel secondo,
« ed una nel terzo. La seconda attrice, ed il secondo soprano
« non possono averne che tre; e le ultime parti debbono conten-
« tarsi di una o di due al più. L'autore delle parole dee sommi-
« nistrare al musico le differenti ombre che formano il chiaro-
« scuro della musica, ed osservare bene che non vengano di se-
« guito due arie patetiche, essendo inoltre necessario spartire con
« la medesima precauzione le arie di bravura, e le arie di azione,
« di mezzo carattere, i minuet ed i rondò. Conviene sopratutto
« badar bene di non dar arie di affetto e di mozione, o arie di
« bravura, o rondò alle seconde parti. Bisogna che questa povera
« gente si contenti di ciò che loro è assegnato, essendo ad essi
« proibito il farsi onore. »

Il signor Prata, soggiunge Goldoni, voleva dire di più, ma egli lo interrompe, lo ringrazia, si congeda, fugge alla locanda, si fa accendere un gran fuoco, vi getta dentro l'*Amalasunta*, assiste al sagrificio, aspetta che ne sia consunto l'ultimo branolino, cena saporitamente, va a letto, vi dorme sopra un placidissimo sonno e rimette al sole di domani i tristi pensieri. Ma all'indomani era senza un soldo, con quell'unico suo capitale ridotto in cenere, sopra una locanda e in una città forastiera.

L'aurora non era ridente. Ma non per questo gli vien meno il coraggio; avvezzo a incontrare dappertutto, anche in mezzo alle più grandi angustie, la mano insperata della fortuna che lo traeva d'impaccio, la trovò anche quella volta e respirò. In mancanza di meglio fece lega con un celebre ciarlatano di quel secolo, Buonafede Vitale, dottissimo e stravagantissimo insieme, che lasciata la cattedra di medicina di Palermo, correva l'Italia da saltimbanco, seguito da una banda di Comici che gli facevano da corteo e da procoli, a dar responsi e consulti ed a spacciar specifici sulle

pubbliche piazze. E fu dalla conoscenza di questo strano uomo, parte dotto, parte Capocomico, che Goldoni trasse la prima spinta a scrivere il *Belisario* che fu la sua prima tragedia. Il *Belisario* però non potè essere finito, chè ardendo allora la guerra della successione di Spagna ed essendo assediata la capitale lombarda dalle armi degli eserciti di Vittorio Amedeo II, sospesi quindi ogni trattenimento e ogni festa pubblica, Goldoni non ebbe di meglio che seguitare come segretario il residente di Venezia a Milano, il quale aveva ricevuto l'ordine di portar la sua sede a Crema per tutta la durata della guerra. Ed ecco Goldoni per quasi tutto quel 1732 tramutato in diplomatico, a osservare per incarico del suo principale le mosse degli eserciti belligeranti e star alla posta d'ogni novità, a scrivere e spedire dispacci alla Signoria, a fare persino, come diceva lui, lo *Spione onorato*, esercizii che lo tenevano molto occupato, ma che lo divertivano infinitamente.

Ma per una delle sue frequenti scappate con un'avventuriera veneziana, si guasta col residente; si licenzia, e si rimette in viaggio per Modena dove sua madre aveva preso stanza. Passando per Parma assiste dalle mura allo spettacolo della battaglia del 29 Giugno 1733 vinta dalle truppe alleate di Francia e Piemonte contro gli Austriaci, e sì vivo ne serbò il ricordo che nelle sue memorie la descrive per intero. Ma la strada resa pericolosa e impraticabile dalle continue scorribande dei due combattenti, lo consigliò a mutar via ed a recarsi a Brescia, e peggio non gli poteva incogliere. Aggredito in cammino e lasciato sulla strada senz'altro che il puro vestito e il suo *Belisario*, fortuna grande ancora, di là sfamato alla meglio da quei pietosi contadini, ospitato a Casalpusterlengo da una rarità di Curato, leggendo a tutti il suo *Belisario*, soccorso dappertutto sulla via, riesce a Brescia, e di là difilato a Verona, dove cercato subito del teatro e dei Comici scopre che l'Arlecchino della compagnia era quel medesimo Arlecchino Casati, trovato nella banda dell'*Anonimo* e che l'aveva spronato a scrivere il suo *Belisario*. Quale felice opportunità per rappresentare subito la tragedia compagna di tante sue peripezie!

E fu fatto. Solamente la Compagnia doveva partire a giorni per Venezia, e fu rimessa in quella città la tanto sospirata rappre-

entazione. Fra un'idea e l'altra al Capocomico, che era un certo Imer, genovese, bravo buffo cantante, ma cattivo tragico, venne anche quella di rompere con intermezzi cantabili e giocosi la tragedia, a guisa delle opere buffe di cui già Giambattista Lorenzi aveva dato il primo esempio a Napoli. Goldoni che conosceva un po' quel genere perchè fin da Feltre l'aveva assaggiato, accolse tosto il pensiero, ed eccolo improvvisare colla sua famosa facilità la *Pupilla,* operetta buffa che doveva essere cantata come intermezzo nel *Belisario.* Il quale specialmente la sera del 24 novembre 1734 andò in scena e fu un vero trionfo. « In Italia non vè' l'uso di chiamar fuori l'autore per vederlo ed applaudirlo dal palco scenico; ma quando si presentò il primo amoroso per fare l'invito, tutti gli spettatori gridarono ad una voce: questa, questa, questa, » e la tragedia fu replicata per 20 sere. A proposito di questo componimento merita esser letto qnello che il Goldoni stesso ne disse:

« I miei eroi erano uomini e non semidei, le loro passioni ave-
« vano il grado di nobiltà conveniente al loro grado, ma facevano
« comparire l'umanità quale appunto la conosciamo non portando
« i di lei vizj e virtù ad un eccesso immaginario. Il mio stile non
« era elegante, e la mia versificazione non ha mai dato nel su-
« blime; ecco appunto ciò che bisognava per ricondurre una volta
« alla ragione un pubblico assuefatto all'iperbole, all'antitesi del
« ridicolo, del gigantesco dei romanzi. »

Da quel momento può dirsi che Carlo Goldoni appartiene al teatro e non se ne staccherà mai più. Legato in società anche d'interessi colla Compagnia dell'Imer, incoraggiato da prosperi esordj, trovato alla fine un tornaconto in quell'arte nella quale prima non aveva trovato che un piacere, sembra che Carlo Goldoni abbia scelto la sua via e che non l'abbandonerà mai più.

Eccolo pronto a servire tutte le domande del suo Capocomico tutti i capricci del suo pubblico. La sua ferace versatilità arriva a tutto. Egli non riconosce limiti; egli non ha odj od amori di scuola, predilezioni di generi e di forme: tragedia, tragicomedia melodramma serio e giocoso, commediole, intermezzi musicali, commedie a soggetto con e senza maschera, traduzioni e riduzioni di vecchie commedie: il signor Imer non ha che a chiedere

il signor pubblico non ha che a volere: a tutto egli basta, e se resta ancora molto lontano dalla perfezione, riesce però sempre a levarsi dalla folla ed a lasciare anche ne'suoi lavori più abborracciati un non saprei qual suggello di originalità, che gli lega il favore della moltitudine, la gratitudine del suo Capocomico.

Aprite il suo repertorio di quei due anni dal 1734 al 1735, vi troverete d'ogni erba fascio. Non tacevano ancora gli applausi del *Belisario*, ecco la *Rosmunda*, rimodernatura essa pure di vecchia tragedia, col suo bravo intermezzo giocoso la *Birba:* poi la *Gualda*, raffazzonatura tragica d'un melodramma di Zeno e di Paciauti: poi a non lontana distanza tra un amore e un viaggietto, tanto per non perdere l'abitudine degli uni e degli altri, il *Convitato di Pietra*, libera contaminazione del *Convidados* di Torso da Molina e del *Don Juan* di Molière: poi presa moglie nell'intervallo, una cara e degna creatura, compagna amorosa della sua vita e nutrice saggia del suo genio, un *Rinaldo di Montalbano* tragedia: e un *Re di Sicilia* altra tragedia: e un *Gustavo Vasa* melodramma, buono tutt'al più, come diceva lo Zeno, per la fiera della *Scensa:* barattando tra l'uno e l'altro il coturno di Melpomene colla ciabatta della Commedia a braccia: *Momolo Cortesan* commedia di carattere a soggetto per l'attore Golinetti e infine le ormai proverbiali 32 *disgrazie di Arlecchino*, per il Truffaldino più celebre dell'epoca, Antonio Sacchi.

Pure nessuna di queste opere era Goldoni: quella medesima versatilità che faceva le meraviglie del pubblico, e la delizia della cassetta del Capocomico Imer, era il miglior testimonio che il genio di Carlo Goldoni non era ancora giunto alla sua maturanza, che egli si dibatteva ancora nel periodo laborioso delle prove e degli esperimenti, e che cercava sempre nell'anarchia teatrale del suo tempo il tipo della sua riforma, senza poterla ancora trovare.

Il Goldoni vero non poteva essere il Goldoni tragico, nè il Goldoni melodrammatico; ed ogni produzione di questo genere non riesciva che ad una sterile ginnastica d'ingegno, e ad un rovinoso consumo di forze. Tutt'al più, se a qualcosa giovavano, giovavano negativamente, ammonendo ad ogni parto il giovane drammaturgo che quella non era la via e costringendolo a tentarne

un'altra. Del resto non c'è autore che non abbia cominciato con questi errori, e questi tentennamenti.

Il proverbio che « per far bene bisogna fallare » è vero del più modesto lavoro manuale, come della più alta opera intellettuale.

La generazione artistica al pari della generazione animale richiede sempre un doppio processo di eliminazione e di elezione: eliminare l'eterogeneo per assimilarsi l'omogeneo.

È dessa l'età critica delle cose e delle idee, e Goldoni la traversò come tutti gli altri. Oramai anch'egli stava per toccarne la fine e già cominciava a intravedere, tramezzo il caos multiforme dei suoi abbozzi e de' suoi sperimenti, il tipo desiderato. Il Goldoni vero della Commedia, il Goldoni del rinascimento, vivo nella Storia e nella posterità, degno di essere studiato, comincia da ora; e da ora anche il teatro a sentire i primi effetti della sua riforma e l'alito della vità nuova che avvolgeva tutta l' arte e la società intera.

LEZIONE OTTAVA.

Carlo Goldoni.

(Continua.)

Il *Momolo Cortesan* disegna la prima linea della sua riforma. — Vicende tormentose tra il 1740 e 1745. — *La Notte Critica.* — Console di Genova a Venezia; ma senza stipendio. — È derubato per giunta. — Si vendica col *Mercante fallito.* — Angustie. — La *Donna di Garbo.* — Nuovo tegolo sul capo: il fratello Giovanni. — Va a Modena per far quattrini. — Il Duca è al campo spagnuolo; lo raggiunge; ma non ottiene nulla. — Si arruola commediografo in una compagnia di Rimini. — Scrive: *Arlecchino Imperatore della Luna.* — In una scorreria di Cesarei è depredato del bagaglio. — Mentre va per ricuperarlo è lasciato sulla strada dal vetturale che scappa. — Avventure penose. — Arriva al campo cesareo; diventa commediografo anche de' Tedeschi. — Liberatosene va in Toscana. — A Pisa s'imbatte in una colonia d'Arcadi e s'imbranca con loro; si mette all'avvocato. — Lavoro intenso. — Dimentica per poco la commedia; ma ci torna presto. — I suoi *Cento quattro accidenti:* fiasco. — Ritorna all'avvocatura. — Ancora una commedia e poi più. — *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato.* — Comincia a lagnarsi dei Pisani. — Il Pantalone Darbes viene a tentarlo di nuovo nel 1746. — Ed eccolo commediografo del Medebac. — Ritorna a Venezia e si installa colla sua compagnia al S. Angelo. — *La Vedova scaltra.* — Giudizio suo e nostro. — *La Putta onorata* e *la Buona moglie.* — *Il Cavaliere e la Dama.* — Invidie e guerre degli altri teatri. — Lotta tra il S. Angelo e il S. Samuele. — E tra la *Vedova scaltra* e la *Scuola delle Vedove.* — Caduta dell'*Erede fortunato.* — Goldoni la vendica promettendo per l'anno seguente 16 commedie nuove. — Tiene la parola. — Usure del Medebac. — Fecondità straordinaria del 1751 e del 1752. — La rompe col Medebac, ma gli regala tre commedie che gli avanzavano. — Passa al S. Luca. — E vi sta dieci anni. — Le commedie di questo periodo salgono a 60. — Non fu però mai tranquillo. — Tanto che nel 1760 accetta d'andare a Parigi — Era già cominciata la guerra contro il Chiari e il Gozzi: guerra di scuole, di costumi e di idee, non di persone.

Il primo segno della nuova maniera del Goldoni è il *Momolo Cortesan*, o come egli stesso avrebbe voluto tradurre l'*Uomo di*

mondo, commedia di carattere in dialetto veneziano senza maschere, tratta dall'osservazione dei modi eleganti e graziosi del Pantalone Golinetti « che in società non pareva più un comico ma un compito cavaliere. » E non si creda che Goldoni operasse per cieco istinto e fosse affatto inconsapevole della riforma che preparava. Egli anzi la meditava, vi fantasticava, vi ragionava sopra da lungo tempo. Ecco infatti quello che a proposito del *Momolo Cortesan,* diceva egli stesso:

« Eccomi (andava dicendo tra me stesso) eccomi nella migliori
« situazione; adesso si che posso dar lo scatto alla mia immagi-
« nazione; abbastanza ho lavorato sopra temi rancidi, ora bisogna
« creare, conviene inventare. Ho tra mano attori che promettono
« molto, ma per impiegarli utilmente, è necessario rifarsi da stu-
« diarli; ciascuno ha il suo carattere naturale, e se l'autore ne
« assegna al comico uno che sia appunto analogo al suo proprio,
« la riuscita è sicura. Su via (continuavo sempre nelle mie tacite
« riflessioni), ecco forse il momento di tentar quella riforma avuta
« in mira da sì lungo tempo. Sì, bisogna maneggiare soggetti di
« carattere, sono essi la sorgente della buona commedia; da questo
« appunto incominciò la sua carriera il gran Molière, e felice-
« mente giunto a quel grado di perfezione, dagli antichi solamente
« indicatoci, e non eguagliato ancora dai moderni. Facevo io male
« a incoraggiarmi così? No; poichè all'arte comica tendeva la
« mia inclinazione, e la buona commedia doveva essere il mio
« scopo. Mi sarei fatto torto, se avessi avuta l'ambizione di stare
« a confronto dei maestri dell'arte; ma io ad altro non aspirava
« che a riformare gli abusi del teatro del mio paese, non essendo
« poi necessaria una somma scienza a ciò conseguire. »

Ed egli avrebbe certamente mantenuta la parola se una sequela di nuove disgrazie non l'avesse costretto ora a interrompere ogni lavoro drammatico, ora a scrivere non quello che avrebbe voluto lui, ma quello che gli imponevano i comici, od esigevano i pubblici delle città tra le quali ramingava per vivere.

Le vicende corse in quel periodo dal 1740 al 1745 le narrò egli stesso distesamente in ben sette capitoli delle sue Memorie, e sebbene, guardate una ad una, quelle vicende non abbiano nulla di tragico e di straordinario, pur sommate, moltiplicate insieme le

loro piccole ma quotidiane trafitture, ti fanno una tal piaga che pochi senza la serenità, la tolleranza, il buon umore e dicasi pure la spensieratezza di Goldoni, e la virtù vera della sua fida compagna avrebbero durato e si sarebbero salvati. Poco dopo rappresentata la sua *Notte critica*, o i *Cento quattro avvenimenti in una medesima notte,* commedia d'intreccio e di colpi di scena complicatissima, fatta, confessa lo stesso autore, per appagare il gusto strambo de' suoi compatriotti; i suoi parenti gli propongono ed egli stimandola una fortuna, accetta ad occhi chiusi, senza nemmanco informarsi dello stipendio, il posto di console di Genova a Venezia. Per mantenere il decoro dell'ufficio gli conviene mutar piede di casa, aumentar servizio, tavola, trattamento, far insomma, per onore alla carica, un' infinità di spese suntuarie, di cui certo nè l' avvocato nè il commediografo Goldoni, avrebbero mai sentito il bisogno. Ma l'ora della resa dei conti suona per tutti, e quando Goldoni ci si trovò di faccia, cosa scopre? Ahimè! scopre che la carica è gratuita. Tuttavia lusingato da promesse per l'avvenire continua a tenerla, ma appena uscito con onore da un negozio importante, affida ad un sensale troppo bonariamente creduto onesto, la vendita di due scatole d'oro con diamanti della Repubblica di Genova, ed il sensale se le impegna e scappa col denaro, lasciando al console dabbene il risarcire la sua Repubblica cogli ultimi resti della dote di sua moglie. Per ristorarsi di questa perdita, scrive per la fiera dell'Ascensione il melodramma *Oronte,* e per vendicarsi dei cattivi mercanti il *Mercante fallito,* commedia del genere moralizzatore che non fu mai, a dir vero, il Goldoniano.

Il rovescio era stato grande: tutto quel po' di ben di Dio di Venezia era ito in fumo; conveniva provvedere non solo ai bisogni dell'avvenire, ma ai più stringenti dell'oggi. Però volta, rivolta, non gli si paravano dinanzi che due vie: ripetere dalla Repubblica di Genova il compenso della sua fatica: riscuotere a Modena certi avanzi di rendita che la Banca Ducale di là gli doveva. Il Goldoni mentre fa gli apparecchi di questo viaggio, apparecchi finanziarj specialmente, poichè in casa non c'era più la croce di un quattrino, inventa e scrive per la *servetta* Baccherini, famosa nel vestire molti caratteri o, come dicono in linguaggio scenico,

nelle trasformazioni, la *Donna di garbo*, altro saggio più perfetto ancora del *Cortesan* della nuova commedia che andava ideando. La commedia avrebbe potuto fruttargli un bel gruzzolo di ducati, ma la compagnia Baccherini parte per Genova ed è forza rimandare in quella città la nuova rappresentazione. Ragione di più per affrettarsi a raggiungerla e già Goldoni stava per mettersi in viaggio quando gli capita sul capo un'altra tegola che quasi lo schiaccia.

Quel suo fratello Giovanni, la di cui nascita, se ben vi rammentate, non era stata molto festeggiata in casa Goldoni, si era fatto soldato ed aveva menato fra l' armi tutta la vita riuscendo al grado di capitano; ora privo di condotta era venuto a cascar sulle spalle di suo fratello Carlo, a cui era mancato il cuore di chiudergli in faccia la porta. E non si contentava di mangiare alle costole del povero fratello, ma accampava ogni giorno nuove pretese e lo metteva in nuovi imbrogli. Fra gli altri gli tirò addosso un avventuriere Raguseo che spacciandosi incaricato di assoldar di nascosto in Venezia un reggimento per l'imperatore, avea sì bene inuzzolito anche il dabbene Carlo con promesse di posti e di lucri nel suo reggimento, che non contento d'esserglisi messo in casa come a locanda, un giorno collo zimbello d'una cambiale, che era poi falsa, gli scroccò seimila lire e prese il volo senza che si potesse poi mai sapere dov'era andato a posarsi.

Altre seimila lire gettate come suol dirsi in mare: era un colpo quasi mortale ed era forza più che mai ricorrere senza indugio all'ultima risorsa di Genova e di Modena! Infatti, razzolati alla meglio un po' di soldi, si mette in viaggio; ma anche il viaggiar a que' giorni non era la cosa più piana e più liscia della terra. S'era raccesa la guerra di successione di Spagna e le strade erano malsicure e le poste interrotte. Di più, il duca di Modena stava alla testa delle truppe franco-ispane che campeggiavano presso Rimini, e il viaggio di Modena, via il Duca che era il principale perno dell'affare, diventava inutile. Che fare? Giunto a Bologna un comico suo vecchio amico, di questi amici ne incontrava dappertutto, gli consiglia a partire con lui per Rimini dov'era il campo spagnuolo e dove avrebbe potuto parlare al Duca e sbri-

gare l'affar suo. Goldoni accetta il partito; i due amici si rimettono in viaggio e arrivano agli accampamenti spagnuoli. Carlo è condotto al Duca, espone il suo caso, ma il Duca che per quella guerra borbonica aveva dato fondo fino a' pegni de' Monti, non vuol sentir parlare di sborsar denari e tronca il discorso. Fu per Goldoni un altro brutto momento; e se non era l'amico comico e il nome ormai noto e sempre fruttifero di eccellente autor drammatico, si sarebbe trovato a un mal passo. Quel capocomico aveva appunto una compagnia che recitava a Rimini ed era il maggior sollazzo di tutto il campo spagnuolo. Veniva da sè che appena saputo l'arrivo del celebre commediografo, egli fosse subito richiesto di scrivere commedie per quelle scene. Un generale Grosberg appassionato del teatro e protettore speciale della compagnia volle dare egli stesso il tema: *Arlecchino imperatore della Luna* e Goldoni ci lavorò sopra a modo suo, cogliendo dalla rappresentazione applausi e quattrini.

Era un raggio di sole in mezzo alla burrasca; ma questa era bensì abbonacciata, ma non passata. Gli spagnuoli al sopravvenire dell'esercito cesareo si concentrano e si ritirano su Fano e Pesaro, e Goldoni non ha che seguitarli. Ma gli ussari austriaci sorprendono una parte dei bagagli dell'esercito ispano, tra i quali viaggiavano anche i bauli del povero autore comico, e li sequestrano. Disperazione di Goldoni e della sua consorte, ridotti, come egli diceva, alla pura camicia. Pure non si smarrisce; ottiene dal generale spagnuolo un passaporto e torna a Rimini al campo tedesco a reclamare le sue casse. A metà strada il vetturino, requisito a forza, approfitta d'un momento in cui i due viaggiatori scendono di carrozza, dà volta coi cavalli e pianta da traditore la misera coppia in mezzo ai campi. Nuove angoscie, nuove disperazioni; non un contadino, non una casa per quanto corra l'occhio; Rimini a sei miglia: i ponti rotti: roggie e torrentelli a ogni passo; lo stomaco vuoto: l'avvenire molto bujo. Pure anche lì il buon Goldoni trovò il coraggio della necessità, si prese a cavalluccio la sua metà e dicendo con Ovidio: *omnia bona mea mecum porto,* tragittò a guado le roggie ed i fiumi; dove non potè guadare, trovò i barcajuoli che lo tragittarono e arrivò come Dio volle agli avamposti tedeschi.

Colà, per rara fortuna, s'imbattè in un colonnello tedesco gentile, che li accolse bene, malgrado la loro provenienza sospetta, e fece restituire le loro robe, colla condizione di non tornar più a Pesaro e di proseguire il viaggio per Rimini la sera stessa. Quivi nuovo incontro fortunato: nientemeno che un vecchio amico veneto, primo segretario del principe Lobcowitz, Feldmaresciallo e Comandante generale dell'esercito imperiale. E poichè anche questi marciava colla sua brava compagnia comica dietro, la prima offerta dell'amico segretario fu di restare al campo austriaco e di scrivere per il suo teatro, come aveva scritto per il teatro degli spagnuoli. Il segretario gli aveva aperto una prospettiva di pranzi, di feste e di denari, e Goldoni che non aveva più ragione di parteggiare per S. M. Cattolica, che per S. M. Cesarea, e che alla seduzione dell'allegria e del teatro di raro resisteva, accettò a braccia aperte. Però quelle cotenne tedesche sentivano più la musica che la commedia e Goldoni fu invitato a scrivere una cantata che doveva poi essere musicata di un mediocre maestro di Rimini e rappresentata per celebrare le nozze di non so quale arciduca.

Così il vento cominciò a cambiarsi. Scioltosi dal consolato di Genova, congedatosi dagli austriaci che continuavano la loro marcia verso le Marche, padrone, com'egli dice, della sua libertà e d'un po' di denaro, decise di fare il viaggio di Toscana, che da tempo desiderava vedere, ed abitarvi, abbisognandogli, per dirla con lui, « di trattare famigliarmente coi fiorentini ed i senesi, testi viventi della buona lingua italiana. » È doloroso il confessare che di questa visita in Toscana, fatta con così buone intenzioni, la lingua delle sue commedie abbia profittato così poco. Eccolo pertanto in Toscana ammiratore di Firenze, dove conosce il senator Rucellai, il dottor Cocchi, l'abate Gori, l'abate Lami; ed entusiasta di Siena, dove va in visibilio a sentire l'improvvisatore Perfetti, che uguaglia senz'altro a Petrarca a Milton, a Rousseau « insomma a Pindaro stesso. » Di là passando per Volterra, dove visita le catacombe, arrivò a Pisa, dove girovagando a visitar le rarità si imbatte in una colonia di Arcadi, s'imbranca al loro gregge, busca desinari dagli uni, cene dagli altri, stringe colla sua facile famigliarità conoscenza con quanto di meglio aveva Pisa, e finalmente

scopertasi la sua qualità d'avvocato è invitato a riprendere dai suoi officiosissimi amici, com'egli li chiama, la dismessa toga. Acconsente e fissa, se mai la parola fissarsi può essere adoperata per un farfallone come Goldoni, fissa la sua residenza a Pisa. E l'avvocato veneziano trova cause e clienti come non ne aveva mai avuti, mai forse sognati. « Lavoravo giorno e notte, egli dice, e avevo più cause di quello che ne potessi sostenere: oltre a ciò avevo trovato il segreto di diminuirne il fascio, dimostrando il danno delle liti, conciliando i contendenti; » per cui vi lascio figurare se un *rara avis* d'avvocato come questo non dovesse diventare di moda.

Per sua disgrazia, così almeno la pensa Goldoni, viene a Pisa una compagnia di comici, ed egli non sa resistere alla tentazione di comparire sulle scene pisane con qualcosa di suo: non avendo di meglio per quei comici, dà loro i suoi *Cento quattro accidenti;* ma la commedia è fischiata, e l'autore si sente ripetere per le strade di Pisa le pasquinate che già sentì per le strade di Venezia. « Dio vi guardi dal mal di denti e dai cento quattro accidenti. » Scoraggito da questo fallimento, Goldoni fa giuramento solenne di non aver più commercio di sorta col teatro e di consacrarsi corpo ed anima a quella bella e pacifica professione d'avvocato che gli assicurava, con altrettanto onore, un pane più lauto e più sicuro per la vecchiaja. Ma sono i giuramenti degli innamorati in rotta colle loro belle. Goldoni aveva appena finito di giurare, che l'Arlecchino Sacchi gli manda a chiedere da Venezia una commedia per la sua maschera, inviandogli per giunta il canovaccio sul quale aveva piena facoltà di lavorare a tutto suo genio. « Qual tentazione! » — esclama Goldoni — « Sacchi era un eccellente attore e la commedia era sem-
« pre stata la mia passione: sentii rinascere nel mio individuo l'an-
« tico genio, l'entusiasmo stesso, lo stesso fuoco. Il soggetto propo-
« stomi era il *Servitor di due padroni:* conoscevo ben qual partito
« poteva da me trarsi dall'argomento della rappresentazione e dal-
« l'attore principale che doveva recitarla: morivo dunque dalla vo-
« glia di riprovarmi di nuovo, non sapeva come fare, piovevano le
« liti ed i clienti. Ma il mio povero Sacchi? Ma il servo di due pa-
« droni? Orsù, ancora per questa volta:... ma no.... ma sì.... insomma
« scrivo, rispondo, m' impegno: il giorno lavoravo per la mia

« clientela, la notte per la mia commedia, sino a che la compo-
« sizione è terminata » e all'insaputa di tutti spedita a Venezia dove fu rappresentata con trionfo.

Pure aveva detto « ancora questa volta, e poi più; » ma ad un secondo invito del Sacchi per un'altra commedia, cede e scrive il *Figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato* con successo strepitoso come prima, sebbene poi la commedia sia piaciuta assai più in Francia che in Italia, e l'autore stesso ne pensasse « che vi saranno forse stati dei diamanti, ma incastonati nel rame. » Tuttavia pareva che il Goldoni avesse preso il suo partito di alternar le occupazioni utili del foro colle gradite della scena; quando un impensato dispiacere cagionatogli da' Pisani, venne a decidere per sempre del suo destino. Vacavano non so quanti posti d'avvocato per gli enti morali della città: corpi religiosi, ospedali, arti e mestieri e via discorrendo: concorse anche lui, nominarono tutti Pisani e restò escluso il Veneziano. Lo credette un torto fatto al forastiero, se la legò al dito e cominciò a ruminar di lasciar l'ingrata città e se occorreva la toga.

Un giorno se ne stava in simili pensieri, quando si presenta un forastiero d'aspetto gradevole e insinuante che tosto si svela per il comico Darbes, noto Pantalone della compagnia Medebac, che gli chiede senza tanti preamboli una commedia da recitar colla sua compagnia a Livorno. Goldoni, sebbene tentato, si schermisce: Darbes insiste: Goldoni promette: Darbes si espande in comiche esclamazioni di giubilo, e in capo a tre settimane Goldoni stesso gli porta a Livorno il signor *Tonin bella grazia*, una specie di *petit maître* veneziano di cui il Darbes stesso gli aveva suggerito l'idea. Ma quel viaggio a Livorno fu il più decisivo di tutti. Ivi conosce il signor Medebac ed è strascinato quasi a forza in sua casa, dove si rappresentavano, per corteggiarlo, le sue commedie, tra le altre la *Donna di Garbo,* che egli riteneva la migliore del suo repertorio, e che non aveva mai potuto veder rappresentare. Un bel giorno finalmente il signor Medebac gli tien questo discorso: — « Se voi siete deciso di lasciar la Toscana e avete fatto proposito di ritornare in seno dei vostri compatriotti, parenti ed amici, ho un progetto da farvi che vi servirà almeno di riprova del conto che io ho fatto della vostra persona e dei

vostri talenti. Vi sono in Venezia, egli proseguì, due teatri per la commedia. Io m'impegno di averne un terzo e prenderlo a fitto per cinque o sei anni, quando vogliate farmi l'onore di lavorare per me. »

Goldoni ringrazia, consulta la sua moglie giudice e consigliera d'ogni risoluzione importante, e avutone il consenso, accetta il patto e nel mese di dicembre del 1746 lo sottoscrive. Eccolo dunque commediografo agli stipendj del signor Medebac: « ecco, egli « soggiunge, la mia musa, la mia penna, impegnata agli ordini d'un « particolare. Un autore francese troverà forse singolare un tal « impegno. Un uomo di lettere, dirà, deve essere sempre libero, « e dee disprezzar la tortura e la schiavitù. Rispondo: se questo « autore è ben provvisto come Voltaire, o cinico come Rousseau, « non ho nulla da dire; ma quando sia uno di quelli che non « ricusano di spartir con altri il provento della stampa, lo prego, « in grazia, a voler porger orecchio alla mia giustificazione. In « Italia il prezzo più alto per l'ingresso al teatro comico non « passa il valore di un paolo romano, che sono dieci soldi di « Francia. È vero che tutti quelli che vanno nei palchi pagano « l'istesso all'ingresso; ma i palchi non appartengono al proprie- « tario del teatro, onde il retratto non può esser considerabile; « di maniera che la parte che tocca all'autore, non merita asso- « lutamente la pena di attendervi. Altri incoraggiamenti si offrono « in Francia per le persone di talento: sono le gratificazioni della « Corte, le pensioni, le beneficenze del re. Nulla di questo in Ita- « lia; e di qui nasce che tanti begli ingegni, di cui al di sopra « d'ogni altra è feconda questa nazione, gemono nel torpore e « nell'ozio. Alcune volte mi vien la tentazione di riguardarmi come « un vero fenomeno; mi son dato in braccio senza riflessione al « genio comico che mi ha sempre a sè strascinato, ed ho perdute « tre o quattro volte le occasioni più felici per migliorar la mia « sorte; sempre son ricaduto nell'istesse reti, ma non me ne « pento; avrei forse trovato per tutto maggior comodità, ma mi- « nor soddisfazione. »

E passando per Mantova dove buscò le febbri, e per Modena dove riscosse i suoi crediti arretrati, seguendo il suo capocomico, arrivò finalmente a Venezia.

— « Quale soddisfazione per me, egli esclama, di tornare di

« nuovo in capo a cinque anni nella mia patria che m'era stata
« sempre cara, e che compariva sempre più bella a' miei sguardi,
« ogni qualvolta avevo la sorte di rivederla. »

Riunitosi a sua madre lavorava allegramente per la sua compagnia, della quale era oramai il sostegno. Medebac aveva preso in affitto il teatro S. Angelo, mentre la compagnia del Sacchi teneva il S. Samuele. Naturalmente fra le due compagnie proruppe subito la rivalità di mestiere, e il pubblico cominciò fin d'allora a smezzarsi in due parti, secondo i gusti, le simpatie e l'educazione. Tuttavia gli affari, malgrado molte critiche e contrarietà, non s'avviavano male. La *Donna di Garbo* e i due *Gemelli Veneziani*, sebbene siano delle più scadenti del teatro Goldoniano, forse appunto per quell'eccesso d'intreccio che era il lecco dei pubblici d'allora, piacquero. Solo il *Tonin buona grazia*, che pur era la migliore di tutte, ma vedi stranezza, perchè troppo realistica e veneziana, capitombolò. Vedete da ciò che il pubblico veneziano non s'era ancora fatto al nuovo metodo di cura, con cui tentava guarirlo dalla vecchia lebbra teatrale il suo commediografo!

Altri più serii contrasti doveva incontrare nel carnevale del 1748. Egli aveva scritto per quella stagione la *Vedova scaltra* e vi aveva fatto sopra un grande assegnamento. Egli stesso ne compendia così l'argomento: « Questa vedova veneziana, stata per qualche
« tempo astante al suo vecchio ed infermo marito possessore di
« una fortuna considerevole, aspirava a indennizzare i perduti giorni
« col mezzo di un matrimonio più conveniente. Fece ad una festa
« da ballo conoscenza con quattro forestieri: Milord Ronebif in-
« glese, il cavaliere le Bleau francese, Don Alvaro di Castiglia
« spagnuolo ed il conte di Bosco-nero italiano. I quattro viaggia-
« tori, colpiti dalla bellezza e dallo spirito della giovane vedova,
« le fanno la loro corte, procurando ciascuno dal canto suo di
« meritar la preferenza sopra gli altri rivali. Milord le manda un
« bel diamante, il cavaliere le dà un bel ritratto, lo Spagnuolo
« l'albero genealogico della sua famiglia, ed il conte italiano le
« dirige una lettera molto tenera, nella quale parecchi tratti di
« gelosia manifestano il carattere della sua nazione. La vedova
« fa le sue riflessioni sopra l'incontro di questi suoi nuovi ado-
« ratori; trova l'Inglese generoso, il Francese galante, lo Spa-

« gnuolo rispettabile e l'Italiano amoroso. Palesa qualche inclina-
« zione per quest' ultimo, ma la cameriera, francese di nazione,
« si fa avanti alla sua padrona, e le prova che non poteva esser
« felice, che sposando un Francese. Rosaura (questo è il nome della
« vedova) prende tempo a risolvere. Il primo e secondo atto pas-
« sano in visite, tentativi, rivalità, essendo sempre in contrasto i
« caratteri delle rispettive nazioni; di tutto ciò ne risulta un
« complesso comico molto vario, molto decente. »

La *Vedova* ebbe un esito felicissimo e fu rappresentata trenta volte di seguito, però il pubblico della posterità non credo che possa scriverla nel repertorio delle migliori produzioni Goldoniane. A me pare che abbia più importanza storica per il grande litigio che s'accese intorno ad essa, che un reale ed intrinseco valore artistico. Non direi col Goldoni che: il solo rimprovero che si possa muovere a questa commedia sia la caricatara del cavalier francese: le son tutte caricature: meno il cavaliere italiano che non è caricato, ma è freddo, scialbo e insignificante. Anzi caricatura per caricatura è preferibile quella del Francese che è più scolpita e più prossima al vero. Il carattere della *Vedova scaltra* poi è una figura appena segnata, senz'ombre e contorni sufficienti a farne emergere il carattere. Tutta la sua scaltrezza, durante quattro atti, sta nell'accettare gli omaggi de'suoi quattro adoratori, senza mai decidersi per alcuno. È più civetta che scaltra. In verità, se quei quattro adoratori, invece di quattro caricature, fossero stati quattro uomini, non credo che avrebbero durato tanto al giuoco! Tutto l'artifizio consiste nella mascherata, e sebbene la scena sia divertente e condotta colla mano di un maestro, tuttavia siamo troppo fuori della realtà, per poter gustare tutto il diletto dell'arte Goldoniana. Quel che forse v'è di meglio nella *Vedova scaltra* sono i servitori: Mirandolina cameriera francese, e Arlecchino cameriere di locanda; pregio frequente nella commedia Goldoniana.

In quello stesso anno tenne dietro alla *Vedova scaltra* la *Putta onorata*, dramma, non commedia, della povertà onorata che resiste alle seduzioni della ricchezza, scritto per contrapporlo, o, come dice Goldoni, « per contravveleno » ad una commediaccia rappresentata al San Luca e il cui soggetto principale era una popolana

di Venezia, volgare e spudorata. E uscita vittoriosa, non ostante le critiche, la *Putta onorata*, continua la *Buona moglie* nella quale tornano in scena gli stessi personaggi della *Putta* divenuta moglie e il di cui soggetto è il marito un tempo povero barcajuolo, ora ricco signore che sta per rovinar nella crapula e nel vizio, se non fossero a trattenerlo i consigli d'una buona compagna e i rimproveri d'un affettuoso padre. E questa ebbe la buona ventura dell'altra: anzi il Goldoni narrò d'una voce corsa in quei giorni a Venezia che un giovane discolo, che si trovava nel quasi identico caso del Pasqualino della *Buona moglie,* uscendo di teatro, si fosse convertito e avesse cambiato vita.

Infine ebbe la stessa sorte il *Cavaliere e la Dama*, quadro felice della cicisbeatura, che ebbe quindici repliche, caso raro in quella stagione. Ma nessuna di queste commedie era passata senza censure e conflitti. I comici degli altri teatri erano troppo interessati a denigrare i loro fortunati rivali del S. Angelo: deridevano quegli Arlecchini e quei Pantaloni che non sapevano che ripetere ciò che lor metteva in bocca il comico: chiamavano la Medebac, la compagnia dei saltatori, aizzavano la plebe del pubblico contro Goldoni, scrivevano censure, satire e libelli ribocc anti di sofismi, di contumelie, affilando tutti i cavilli della rettorica per demolire il poeta, stillando il veleno della maldicenza per uccidere l'uomo.

Ma la scintilla che diè fuoco alla mina degli odj e delle invidie fu la *Vedova scaltra.* E ne fu certo ragione il suo maggior successo. La lotta era cominciata da un pezzo; un teatro rispondeva all'altro, come farebbero in un Parlamento due tribune. Sacchi al San Samuele rappresentava la commedia dell'arte, in cui si dava la baja alle riforme Goldoniane, e Medebac e Goldoni al S. Angelo rifacevano la commedia dell'arte pretendendo d'essere soli interpreti del bello e della natura. San Luca faceva la *Putta di castello* e San Samuele rispondeva colla *Putta onorata* e la *Buona moglie.* Era un torneo teatrale, nel quale gli spettatori finivano ad essere parte più attiva e militante degli attori stessi. Comparsa la *Vedova scaltra* e veduto il suo trionfo, gli avversarj di Goldoni non si tennero più. La pioggia degli scherni e delle contumelie, delle quali durante tutto il tempo della rappresentazione era stato fatto segno l'autore fortunato, non fu che la foriera d'una gran-

dine più grossa. Una sera al San Samuele comparve una commedia d'autore ignoto, o che almeno voleva restarlo. S'intitolava la *Scuola delle vedove:* in fatto era una parodia della *Vedova scaltra.* La stessa favola, gli stessi quattro innamorati, francese, inglese, spagnuolo e italiano, quasi lo stesso dialogo, con questa sola variante, che quando un attore diceva una frase della commedia del Goldoni, l'altro soggiungeva: « sciocchezza, sciocchezza: » e tutti gli altri a ripetere in coro, e il pubblico sotto gli occhi di Goldoni stesso che in maschera, da un palchetto, stava ad osservare, a batter le mani ed a scoppiare in risate ad ogni motteggio.

Goldoni non volle star sotto questo colpo e ripicchiò subito scrivendo un'apologia in forma di dialogo intolato: *Prologo apologetico* alla *Vedova scaltra*, e mandandola alle stampe senza nemmeno aspettar la rappresentazione. La risposta era fiera e ferì sul vivo gli avversarii: essi si preparavano alla riscossa: le menti erano accese: le due fazioni sempre più inviperite, la città cominciava ad essere turbata e l'autorità giudicò non poter lasciar crescere più oltre una simile vampa di discordia e sentì venuta l'ora d'intervenire. E intervenne a modo veneto, decretando senz'altro la censura teatrale. Questo segno però del patrocinio del governo giovò a Goldoni e la *Vedova scaltra,* superati quei venti contrarj, entrò a vele spiegate nel porto. Goldoni avrebbe voluto fermarsi lì per quell'anno, ma Medebac sempre più pensoso della cassetta che dell'onore, volle dare un'altra novità. Goldoni non aveva pronto che un *Erede fortunato,* di cui egli stesso non era contento, e diede quella. I presentimenti dell'autore si avverarono: la commedia cascò, ma con tale crollo che furono quasi per chiudere il teatro. Per colmo di sventura il Pantalon Darbes, che era un caval di battaglia, se n'andava ai servigi del re di Polonia: e il pubblico un po' svogliato dall'ultimo fiasco, un po' scoraggito dalla partenza del Darbes, disdisse tutti i palchi per l'anno prossimo. Il colpo però andava direttamente in viso al Goldoni, e il più esposto d'ogni altro era il suo onore. Goldoni lo sentì; e sotto lo sprone dello sdegno e dell'amor proprio compone in fretta in furia una serqua di versi che la prima attrice doveva recitare l'ultima sera come complimento d'addio al pubblico, e nei quali

l'autore si impegna a dare per l'anno vegnente sedici commedie nuove per lo stesso teatro. Il pubblico vinto dal temerario ardimento ripiglia i palchi disdetti; Medebac s'impegna dalla sua, ed ecco Goldoni con quel po' di promessa sulla coscienza, senza avere nella testa un solo dei soggetti promessi. Pure, come dice egli stesso, « bisognava mantenere la parola o crepare: i miei amici tremavano per me, i nemici mi burlavano, ed io confortavo gli uni e mi burlavo degli altri. »

E tenne la parola, al cospetto d'altre e più rabbiose ostilità, ma la tenne. La prima rappresentazione fu il *Teatro comico*, che era, come egli stesso la definiva, la « sua poetica teatrale », la difesa della propria scuola, la risposta e la sfida agli avversarj che lo guerreggiavano. Dietro questo, senza interrompersi mai, senza fallire di un giorno agli obblighi assunti, rappresentò con sorti diverse: *La Donna puntigliosa, il Caffè, il Bugiardo, l'Adulatore, la Famiglia dell'Antiquario, Pamela, il Cavalier di buon gusto, il Giuocatore, il Vero amico, la Finta malata, la Moglie prudente, l'Incognita, l'Avventuriere onorato, la Moglie capricciosa,* e da ultimo i *Pettegolezzi,* che fu coperta d'applausi, non tanto per il merito suo, quanto per rimeritar Goldoni d'essere uscito così vittorioso dalla prova a cui s'era avventurato. Dopo le 16 commedie poteva ben dirlo d'avere un teatro, e sentiva giustamente l'ambizione di stamparlo. Ma egli che ci aveva tanto bazzicato cogli impresarj non li conosceva ancora bene. Quel Medebac, che s'era nudrito fino allora del suo sangue migliore, pretese che le commedie cedute a lui per la recita, lo fossero in piena proprietà anche per la stampa, e le vendette per sue a quel medesimo stampatore Bettinelli col quale Goldoni aveva stretto il contratto.

Un altro l'avrebbe rotta con un socio così strozzino, ma Goldoni, bonario e amico della sua pace, s'accontentò del compromesso di far stampare ogni anno un sol volume delle sue commedie. Questo patto ribadiva le catene del poeta, e Goldoni fu costretto a seguitare servilmente per due anni i passi vagabondi del suo capocomico ed a scrivere per lui, al misero prezzo pattuito. Furono però due anni ricchi, fecondi, quanto il 1750. A Torino il *Molière,* scritto apposta per far ricredere i Torinesi ch'egli non

avesse studiato il drammaturgo francese. A Venezia il *Padre di famiglia, l'Avvocato veneziano, il Feudatario, la Figlia ubbidiente, la Serva amorosa, la Moglie di buon senso, i Mercanti* e *le Donne gelose*. A Bologna *i Bisticci domestici* e *il Poeta fanatico*. A Firenze la *Locandiera*, uno de' suoi capolavori, e infine le *Donne curiose* con cui chiuse la stagione comica del *1752* e il suo contratto col Medebac. Siccome però aveva lì tre commedie pronte di cui non sapeva che farne, vedete miracolo di ubertà! le regalò per soprappiù al Medebac, al momento della loro separazione. Erano la *Gastalda*, il *Contrattempo* o il *Ciarlone imprudente* e la *Donna vendicativa*.

Mutando compagnia aveva mutato teatro ed era passato al San Luca che non aveva direttori, e i di cui proventi erano spartiti fra i comici, l'autore e il proprietario: il nobile Vendramini, di una delle prime casate di Venezia. Così Goldoni venne a migliorare la propria condizione e dal lato della libertà e dal lato del tornaconto: non più obbligato ad uscir di Venezia: piena facoltà di far stampare le sue commedie: raddoppiati i suoi emolumenti.

E da quel momento il San Luca restò il Teatro favorito di Goldoni, e anche quando fu lontano da Venezia. Ivi continuò a dare per dieci anni, cioè fino alla sua partenza per Parigi, tutto quanto gli uscì dalla penna: i pasticci romantici, come *le Spose Peruviane* e *le Ispane ad Ispahan*: i capolavori in veneziano come *i Quattro rusteghi* e *le Baruffe Chiozzotte*: le commedie di carattere come *il Filosofo inglese, il Curioso accidente*: le commedie di costumi come *le Smanie della villeggiatura, le Marchese Veneziane, le Ultime sere di carnevale, il Campielo*. Compresi i drammi in versi martelliani, come *il Terenzio* e *il Torquato Tasso*, le commedie di questo periodo salgono a 60, se pure sono tutte note e scoperte. E tacendo, s'intende, le opere melodrammatiche scritte per incarico del Duca di Parma, quali *la Buona figlia, il Festino, i Viaggiatori ridicoli*, che gli valsero il titolo di poeta di quella corte, e una lauta pensione; e non mettendo nel conto due malattie e un viaggio a Roma dove andò più per divertirsi e « vedere il Papa » che per lavorare. Ma nello stesso teatro dove gli erano continuati i trionfi, gli continuarono le amarezze e le avversità.

Queste anzi crebbero colla gloria, e verso il 1760 giunsero a tale, che venutogli da un capo comico di Parigi l'invito di recarsi colà, sebbene gli costasse assaissimo il partirsi da Venezia e dall'Italia, tuttavia, allo stremo di coraggio e di pazienza, l'accettò.

Quella guerra s'è personificata in due nomi, più rumorosi che grandi, di quel secolo, l'Abate Chiari e il Conte Carlo Gozzi, discordi e nemici tra di loro, più che essi non lo fossero del Goldoni, ma concordi e alleati nell'osteggiare quella riforma del teatro di cui l'autore delle sedici commedie s'era fatto campione. Però chi giudicò quella una guerricciuola soltanto di passioni, d'interessi e di vanità personali, errò. Nè il Chiari, nè il Gozzi avrebbero avuto tanta forza di muoverla, nè furono in verità i soli a muoverla. Fu, a dir più giusto, guerra di scuola, di costumi, di idee, di genere d'un'arte e dicasi pure d'una società e d'un'epoca contro l'altra; e va così guardata e considerata, da chiunque non s'appaghi della storia aneddotica e cerchi l'intima ragione dei rivolgimenti dell'arte e della vita.

LEZIONE NONA.

Il Chiari e il Gozzi.

L'Abate Chiari. — I suoi romanzi. — Imitazione dei romanzi sentimentali francesi. — Però si leggevano perchè erano una novità. — Principii di reazione contro le imitazioni classiche. — Però importa più il giudizio del pubblico che l'opera del Chiari. — Il quale non era che un pappagallo. — Quel che Chiari fece dei romanzi, fece del suo teatro. — E piaceva anche questo a un certo pubblico. — E si impone al Goldoni stesso. — Che a contraggenio lo seguita. — E ne resta vinto. — I teatri di S. Angelo e di S. Luca erano i campi delle due scuole. — Come giudicava il Baretti quelle pugne. — Il pubblico era diviso in parti cieche e rabbiose. — I letterati contro l'uno e contro l'altro. — Gaspare Gozzi solo giudicava equamente. — Nel 1757 entra nel conflitto l'Accademia di Granelleschi. — E per essa Carlo Gozzi. — Non è certo che egli fosse l'autore della *Vedova Scaltra.* — Poichè egli non cominciò a prender parte alla lite teatrale che nel 1757 colla *Tartana degli Influssi.* — E non diede la sua prima commedia che nel 1760. — Difficoltà di sbrogliare la sua teorica teatrale. — Come giudica il Goldoni. — *L'Amore delle Tre Melarance* — È dessa una satira del Chiari e del Goldoni. — Se ne dà l'intreccio. Il pubblico veneziano preferisce talvolta le fiabe del Gozzi alle Commedie del Goldoni. — In Italia non piacquero che al Baretti. — Straordinario favore in Germania. — Inventario delle nove fiabe del Gozzi. — Egli pure ha drammi sentimentali tolti dal teatro spagnuolo. — Il Goldoni lontano non rispose agli assalti: bensì i suoi amici. — Un altro ferito dalle fiabe del Gozzi, il conte Grattarol. — Cattiva ragione del Gozzi: il favor del pubblico. — Ma ragione. — Chiari, Gozzi, Goldoni, tre scuole, tre bandiere, tre società diverse di spettatori. — Le fiabe del Gozzi possono dirsi l'ultima voce della reazione letteraria. — Pure nemmeno la commedia soddisfaceva ai bisogni di quella società. — Che cosa aveva, che cosa le mancava?

Il posto del Goldoni nella compagnia Medebac al S. Angelo era stato preso da un certo abate Chiari di Brescia, professore di lettere all' Università di Modena, indi poeta e pensionato di quel Duca

che dopo una gioventù, come egli afferma, « sudata sulle greche carte e trascorsa ad amoreggiare platonicamente colla filosofia, » s'era dato a scrivere, un po' per pungolo di fame, un po' per vanità di nomea, romanzi e commedie di un genere tutto suo, levando quel rumore ventoso e passeggiero, scambiato troppo sovente per fama, che tien dietro di solito alla novità e alla stravaganza.

Era uno di quegli esseri anfibj di cui germogliava tanto quel tempo, un terzo poeta, un terzo prete, un terzo damerino che chiamavansi abati: lungo, magro, nasuto, non spiacente però, nè spregiato: nel vestire leccato, nel porgere studiato, nel fare lezioso: *callidus, venustus, nasutus, elegansque totus*. Scosso di quando in quando da impeti subitanei di sdegnosità e d'indipendenza, frutti più di temperamento che di carattere, e che quando non si calmavano per sè stessi, si arrestavano sempre innanzi alle dure sbarre del bisogno, anzi di molti bisogni, di cui egli più d'ogni altro mortale era schiavo, e contro cui non era nè da lui nè del suo tempo il ribellarsi.

Il Tommaseo raccattò con pazienza fratesca, tutte le bricciole della sua vita e del suo ingegno, ma riuscì a comporne un mosaico fitto di aneddotucci e di curiosità, non una figura. E convengo che non sarebbe valsa la spesa del marmo. Tuttavia, sia che si faccia una macchietta, sia che si faccia una statua, la chiarezza del disegno e la franchezza del tocco è sempre necessaria. Il Tommaseo, grande intarsiatore d'antitesi, e condensatore di chiaroscuri, non vi lascia sovente nelle mani che splendidi fasci di nebbia! Forse perchè lavorava più di memoria che d'ispirazione!

Quando subentrò al Goldoni era più noto come romanziere che come commediografo. I romanzi del Chiari, privi d'ogni pregio intrinseco, erano una novità in Italia e vi correvano dietro, le donne sopratutto, come mosche al miele. Egli stesso ne intitolava alcuni: « *Veglie inglesi e francesi, ossia raccolta di storie galanti per trattenimento delle donne.* » Erano avventure di viaggi, di guerre, di pellegrinaggi, di serragli, di prepotenze signorili e di amori fantastici, accaduti in Inghilterra, in Francia, in Tartaria, in Turchia, in Panduria, dappertutto fuorchè in Italia, tolte per lo più da fole d'altri romanzi e d'altri paesi, narrate prolissamente e affannosamente senza vivacità di dialogo, senza analisi di passioni,

senza rilievo di caratteri: atte forse a stuzzicare colla sorpresa degli aneddoti la curiosità o ad ingannare la noja d' un lettore vuoto e spensierato, ma che oggi non ci sarebbe virtù d'erudito o di bibliofilo che potesse estrarle dalla polvere d'obblio in cui giacciono sepolte.

Io stesso che son costretto a parlarvene, le guardai di sbieco come si guardano le mummie negli ipogei per dire: so che ci sono e le ho vedute: ma, vi prego a credermi sulla parola, non ci torno di più.

Eppure allora, come vi dissi, erano uno de' pasti quotidiani più favoriti, non voglio dire di tutta, ma della parte maggiore di quella società, strambi nell'intreccio, insipidi negli affetti, falsi ne' caratteri: bastardi nella lingua e nello stile: e pur si leggevano. Perchè? Perchè, come vi dissi, erano una novità. Venivano dai paesi della moda, sentivano anche da lontano un che di francese, o d'inglese, introducevano una nuova foggia di letteratura che l'Italia non aveva mai usata, che si staccava fin troppo dai soliti tipi classici, che non aveva più nulla di comune colle novelle del Boccaccio, del Sacchetti o del Bandello, che non ricopiava le fole dei romanzi in ottave o in sestine del Pulci, dell'Ariosto o del Marini, e per questa ragione, che non era la migliore, si cercavano e si leggevano. Anche solo letto il frontispizio o scorso un capitolo, si vede subito d'onde provengono. Provengono d'oltr'alpi, dai dittatori dell'arte e della letteratura d'allora; da Voltaire, da Marivaux, da Diderot, da Prevost, da quegli stessi romanzi *maravigliosi* o *sentimentali* che si trovavano sui tavolini dei salotti eleganti delle regine della moda e del piacere.

E non occorre una gran levatura d'ingegno per dire che a quegli aborti d'imitazione erano preferibili i nostri originali. Se mai, il confronto non bisogna farlo con gli ululi informi d'un'arte ancora scimmiesca, ma colla favella già adulta e completa dell'autore dei *Promessi Sposi* o della *Notre Dame de Paris*. Qui sarebbe bella la gara degli Ariosteschi.

Il fatto intanto era questo che gli *Orlandi*, gli *Adoni*, i *Goffredi* e molto più i loro imbastardati figliuoli e nipoti continuavano ad essere idolatrati sugli altari delle Società e delle Accademie letterarie; ma al grosso del pubblico parevano vecchi e stantii. Si

voleva del fresco e del nuovo; e questo bisogno, questa foga di novità, per incosciente e sragionevole che fosse, era un sintomo del novo avviamento degli spiriti, assai più certo e credibile di tutte le dottrine e di tutti i canoni degli accademici e dei letterati.

Però quello che importa in questo rispetto non è già l'opera dell'abate Chiari, ma il giudizio del pubblico.

L'abate Chiari non era che un pappagallo: il pubblico anche imitando seguiva un arcano e profondo istinto della sua trasformazione. Per liberarsi da una servitù rischiava al solito di cascare in un'altra; per slatinizzarsi e sgrecizzarsi rischiava d'infranciosarsi e intedescarsi, consueto eccesso che equilibra l'altro eccesso; ma poichè quelle due non eran le sole forze in azione, ma insieme ad esse operava una terza che era la tendenza alla naturalezza e alla verità, l'effetto finale doveva essere un giusto equilibrio della tradizione e della novità, dello spirito nazionale e dello spirito universale, della libertà romantica e dell'autorità classica, sul quale doveva puntare tra poco tutto il perno del nostro rinascimento.

Certo però in quei primi sperimenti informi, lo spirito di novità accusava ancora tutte le inesperienze, e le debolezze dell'imitazione. Chi non si chiudeva sdegnoso nel tempio della vecchia tradizione domestica, si prosternava senza vergogna innanzi al novo idolo della scuola forastiera. Il volgo dei novatori era francese: il volgo dei conservatori era classicista. I riformatori originali, maturi al culto intelligente della natura, erano i meno e i più disconosciuti e contraddetti: testimonio Goldoni stesso.

Frattanto quel che dicesi del romanzo avveniva della Commedia. Come il romanzo non era più nè il poema eroico, nè la novella boccacciesca, ma un qualcosa di mezzo tra il domestico e l'epico, e che già dicevasi *patetico*, così la Commedia prendeva forma di mezzo tra la Tragedia e la Commedia classica e si chiamava Tragicomedia o, senz'altro, dramma.

Ora l'abate Chiari quel che fece dei suoi romanzi fece del suo teatro; talvolta anzi adoperò la favola di quelli per popolare la scena di questo. Lo stesso *pathos*, la stessa vena lagrimatoria, lo stesso sentimentalismo sospiroso, le stesse *pastorelle fedeli* e le stesse *peccatrici innocenti*. Fanno eccezione due o tre drammi di argomento antico come l'*Accio Plauto*, l'*Enea nel Lazio*, l'*Elena*

rapita, i quali però nel fondo e nella condotta non hanno più del romantico che del classico. Ed anche in questi drammi, scritti per lo più in versi martelliani, stracchi e cascanti da ogni parte, di lingua, di caratteri, di intrecci e di sconvolgimenti naturali e ragionevoli non se ne parla. Ma pure anch'essi piacevano, avevano un pubblico che li manteneva e applaudiva, che disertava per essi le commedie naturali del Goldoni, che anzi imponeva a Goldoni stesso di seguirne le orme ed imitarne il tipo. E la verità è che Goldoni non seppe resistere alla corrente e ne fu travolto.

Fu per volontà del pubblico che Goldoni diede alla scena la *Sposa Persiana* e la *Sposa Ircana;* fu l'alito di quella specie di romanticismo che ispirò la sua *Pamela* e il suo *Molière*. Egli resisteva e lottava; egli sapeva che la commedia buona, vera, italiana, la commedia della verità e della natura era la sua ; ma pure non potendo disgustare del tutto il suo pubblico, senza perdere nello stesso punto il suo pane, gli conveniva piegarsi ed accettare il duello sul terreno che più conveniva al suo rivale, per assicurarsi, in cambio di queste frequenti concessioni, un campo più franco a trattar gli argomenti che erano di suo genio e di suo gusto.

Così dei due, quello che avrebbe dovuto ceder di meno, poichè era nel vero, fu invece il più pronto alle transazioni e ai compromessi. E ciò l'indeboliva. Ciò mostrava che Goldoni non aveva ancora coscienza intera della sua riforma. E la moltitudine di raro segue i capi d'incerti propositi e fede vacillante.

Chiari invece, imitatore mediocre, ma fermo e ostinato nel suo sistema, faceva folla e quasi s'imponeva. Egli non si sognava nemmeno di andare a sfidare l'avversario nel suo campo, ma se ne stava chiuso nel proprio e aspettava che quello venisse a lui. E il buon Goldoni si lasciava cogliere e vi andava, ed era vinto. Però quando egli per secondare la marea si provò a scrivere la *Sposa Persiana*, Chiari gli contrappose subito con studiata analogia di favola e di nomi la *Schiava Chinese* e lo soverchiò.

Così quei due teatri di San Luca e Sant'Angelo venivano ad essere le arene di due fazioni letterarie, e la palestra di due scuole. Di qua la commedia di carattere e di costume, di là il romanzo francese e il dramma sentimentale. Di qua una bandiera di riforma che aveva per motto: semplicità; di là una bandiera di novità

che diceva: affetto, cuore, sentimento, passione. Di qua l'accusa al dramma d'essere falso, esagerato, effeminato; di là l'accusa alla commedia d'esser bassa, plebea, plateale.

Naturalmente come i teatri non sono campi chiusi, i partigiani dell'una scuola e dell'altra si confondevano e mescolavano nella istessa cavea, e ne nascevano conflitti anche maneschi, che per quella sera decidevano la lite, spesso spesso a pugni, ma la lasciavano più imbrogliata e inviperita per l'indomani. E gli autori stessi finivano col parteciparvi, prima in teatro dove il Chiari nei prologhi derideva gli intercalari del Goldoni: questi nel *Festino* dove metteva in caricatura le critiche de' suoi nemici: poi fuori nei caffè, nei ridotti, nei giornali, nei libelli.

Il Baretti paragona le baruffe tra Chiari e Goldoni « ai combattimenti di cani e di tori, » senza dire però che all'ignobile pugna uno degli eccitamenti più aspri era la stessa sua *Frusta*, senza aggiungere che il più cedevole e condiscendente, epperò il più pesto e martoriato, era quel medesimo da lui più frustato, il buon Goldoni.

Il fatto è che se verso il 1760 si avesse voluto dire con sicurezza quale delle due parti prevaleva, nessuno lo avrebbe potuto: la folla era divisa in due parti e giudicava senza criterio, senza riflessione, a sbalzi di passione e impeti di simpatia, mentre l'eletta dei letterati non era nè con l'uno nè coll'altro: anzi contro l'uno e contro l'altro, pregiudicata essa pure da una passione anche più cieca di quella del pubblico: la passione della scuola e della tradizione. Il solo che mostrasse un'opinione decisa e ragionevole e la sapesse dire e sostenere, era Gaspare Gozzi. Egli era tra i letterati veneziani il solo apertamente Goldoniano, e la sua *Gazzetta* la sola tra tanti giornali che facesse la debita giustizia così delle bizzarrie del pubblico come delle stizze dei letterati.

Finalmente verso il 1757 entrò nel conflitto una terza potenza: l'Accademia dei Granelleschi.

Ognuno sa che la sua pretesa era di conservare la pura tradizione classica e di diffondere l'uso della lingua toscana. Ciò chiamavasi « il buon gusto. » Come poi si potesse conseguire questo scopo prostituendo l'onor delle lettere in laide farse e furacchiando a questo o quel libro forme morte e antiquate, lo lascio dire a voi.

Ma essi lo pensavano, lo credevano e la ingenuità della fede è forse l'unico titolo di merito di quella e di altre Accademie. Non erano i *Granelleschi* la sola Accademia di Venezia, chè anche gli *Animosi* d'Apostolo Zeno avevano la loro parte; ma era quella la più numerosa e la più potente. La presiedeva Daniele Farsetti, cruscante infarinatissimo: vi partecipavano fra i Veneziani più noti i due Gozzi e Gian Antonio De Luca, e tra gl'Italiani più famigerati, il Baretti.

Per molto tempo essa aveva finto di non accorgersi nemmeno delle farse che quell'avvocatuccio veneziano andava rappresentando in questo o quel teatro, e le guardò sempre con quel benigno sorriso di compatimento con cui considerava le commedie a braccia degli Arlecchini e dei Pantaloni, alle quali qualche volta gli illustrissimi accademici non sdegnavano di divertirsi. Ma quando Venezia cominciò a infiammarsi per i lazzi e le scede di quell'istrione, e poco dopo la gente a commoversi e smezzarsi in due fazioni per sostenere la parte dell'altro facitore di farse più pretenziose, ma più plateali; e tutta la città andava a rumore come se non vi fossero altri al mondo che l'abate Chiari e l'avvocato Goldoni, e si vide dal trionfo, anco passeggiero dell'uno, dell'altro, minacciata quell'arca santa del gusto e della lingua che presumeva tenere in custodia; allora essa pensò di non poter più oltre restare neutrale e gittò sulla bilancia il peso ponderoso del suo scettro granellesco. Però, non appena guardata la lite ed esaminate le parti, sentenziò che avevano torto tutte e due e decise schiacciarle.

Il più fanatico dei Granelleschi era Carlo Gozzi: e a lui toccò l'assunto principale dell'eccidio dei due mostri. E n'aveva il potere: casato povero, ma patrizio, coltura bastante, ingegno acuto, indole battagliera, vena satirica, sicurezza, se non purezza di dettato, scorza aspra e resistente, credente nella tradizione fino alla superstizione, intollerante d'ogni novità fino al rogo, contrapposto spaccato di suo fratello Gaspare, egli riuscì a rannodare intorno a sè ed ai Granelleschi tutta la letteratura conservatrice e classica, non di Venezia sola, ma, può dirsi, dell'Italia ed a rovesciarla come una falange sui due temerarj novatori.

Forse i Granelleschi l'ispirarono, ma non si può dire che il

Gozzi avesse scritto fino dal 1750 la satira della *Vedova scaltra,* e quando Paolo Ferrari introdusse nel suo *Goldoni e le sue sedici Commedie* Carlo Gozzi, commise un innocente anacronismo, perdonabile però non solo alla libertà del poeta, ed alla evidente sua ragionevolezza, ma al capolavoro in fondo al quale va confuso ed obliato.

Gozzi invece cominciò con un poemetto satirico in due canti, intitolato bizzarramente *La Tartana degli influssi per l'anno bisestile 1757.* Lo lesse prima nell'Accademia, poi datolo al Farsetti, questi glielo stampò, dicesi contro sua voglia, a Parigi, d'onde trovò presto la strada d'Italia e di Venezia. In questa *Tartana* si dava la berta ai novatori del romanzo e del teatro, i quali da quel Nuñez spagnuolo che acccompagna il Gil Blas nel romanzo di Le Sage, che la pretendeva a poeta e a letterato erano chiamati, *Nugnesini* e *Nugnesoni,* con piacevoli fiorettature ad ogni momento di « buoi, di somari, di sirene in guazzetto di botti piene d'olio, » che era un'amenità. Il Chiari in sulle prime tacque sdegnoso: il Goldoni si provò a rimbeccare con alcune terzine, ma troppo fiacche al paragone dell'assalto, e restò di sotto. Dietro a Carlo Gozzi venne contro il Chiari anche il fratello Gaspare, che nella *Gazzetta* non gli risparmiò « di zucca senza sale » e contro entrambi il De Luca, altro Granellesco, che più trivialmentel i chiamava i due commediografi « Ser Merdocco e Fuso, e *sconcacatori di teatri a guazzo:* onde giustamente il Chiari esclamava:

« Chi fia che ci rispetti là dalle falde estreme,
« Se dal Parnaso in vetta ci maltrattiamo insieme? »

Fino allora però il battibecco era rimasto fuori del teatro e questo restava ancora come un asilo immune e franco ai due riformatori: ma nel 1760 Gozzi pensò di aggredirli nella loro medesima rocca, e dopo averli esposti alle risate dei letterati, colle satire e coi sonetti, darli in preda ai cachinni della moltitudine colla commedia Aristofanesca.

A San Samuele recitava sempre la sua commedia a braccia l'Arlecchino Sacchi, vecchio oramai e decadente. Il trionfo però che menavano negli altri due teatri i drammi del Chiari e le commedie

del Goldoni avevano portato via al celebre Arlecchino una parte numerosa de'suoi spettatori e gliel'andavano sempre più assottigliando.

Era un colpo non solo alla vecchia commedia in generale, ma alla fortuna del vecchio comico in particolare.

Però egli, un tempo del Goldoni socio ed alleato, andava raccomandandosi di qua e di là per esser sostenuto contro la piena irruente di quell'arte di moda. Trovò alla fine i Granelleschi, e primo fra tutti Carlo Gozzi, il quale, sebbene dichiarasse non aver mai pensato a scrivere per il teatro, pure tanto gli parve bella e onesta la causa di quell'Arlecchino, che gli profferse il suo ajuto.

Le idee che il Gozzi aveva intorno al teatro erano un misto così bizzarro di comune e di strano, di verità e di errori che il conciliarle e definirle non è la cosa più piana ed agevole del mondo. Pare che combatta il Dramma e cita per autorità Shakespeare e Calderon, per appellarsi poi ad Aristofane e Menandro: vuole combinare insieme il semplice ed il maraviglioso, il patetico ed il lieto, diremmo quasi, il romantico e il classico e finisce a dare in esempio le fiabe della Nonna, coi maghi, le fate, le sparizioni e gl'incantesimi!

Il sodo del suo ragionamento, sbrogliato dalla molta frasca, era questo: anzitutto la commedia è fatta per trastullarsi, o per dirlo con lui, per lecito trattenimento. A questo scopo nessuno ha servito e può servir meglio della Commedia improvvisa dell'arte, perchè variando inaspettatamente, secondo l'ingegno degli attori, il dialogo, le situazioni, gl'intrecci, varia epperò s'accresce il diletto. Però il soggetto della commedia dell'arte come d'ogni altra è il maraviglioso; solo può esser lecito al meraviglioso sposare l'allegorico, affinchè il bello s'accoppii, all'utile e il dilettevole all'educativo. È questa pertanto la sola educazione buona e permessa al teatro. I Drammi flebili, famigliari, le Commedie sedicenti colte e sublimi, sullo stampo di quelle del Chiari che abbellendo il vizio, rendendo patetica e interessante la colpa, presumono giovare all'educazione e alla correzione dei costumi, sono l'aspide insidioso che avvelena e rode gli animi facili e ingenui delle classi popolari. Poichè egli soggiunge: « il sostenere con efficacia, ed

« industria continuamente il *jus* di natura, il dipingere co' più
« vivi colori tratti dalla eloquenza i superiori da mal consiglio
« ingannati, fallaci e tiranni; pregiudizj le ben fondate regole
« della famiglia, e le leggi; ingiustamente divise le facoltà;
« inumano il dispotismo de' padri; l'incitare ognuno alla libertà di
« pensare e di operare; lo sporgere delle palliate e ingegnose em-
« pietà nel mezzo alla *commozione degli animi, e alle nobili*
« *passioni,* è quella sublimità ch'io abborrisco, è quell'educazione
« popolare ch'io non vorrei. Questa è quella sublimità di educa-
« zione popolare che trattata nei Teatri dagli *industri scrittori*
« *colla commozione degli animi, e colle vive impressioni,* fa
« giudice la umana ingordigia e sfrenatezza di sè medesima, la
« irrita contro la subordinazione che ha soggiogata colle provvide
« leggi, dettate dal lungo corso dell'esperienza; spezza il neces-
« sario freno alle *figliuole, a' figliuoli, alle mogli, a' servi, a' sud-*
« *diti;* distrugge la immagine grande e utilissima della Religione
« e il timore d'un giudice punitore invisibile; cagiona i matri-
« monj disuguali non preveduti, sconvolgitori dell'ordine delle fa-
« miglie, i commiserevoli e frequenti suicidj, gli assassinj e per-
« sino i non rari abbominevoli attentati, a dì nostri, alle sacre
« vite dei Giudici e dei Monarchi.

« Sarò io obbligato per convincere gl'inetti impostori dalle *no-*
« *bili passioni,* ricordanti all'Italia i nuovi generi flebili famigliari,
« di fare una raccolta di quelli che produssero de' fervidi tratti,
« e de' sentimenti diretti a sconvolgere tutti gli ordini della prov-
« videnza, a fare la società sospettosa e insidiosa; a porre in an-
« gustia i Principi e in necessità di tener esercitati i carnefici, a
« scemare la grande immagine della Cattolica Religione, a spin-
« gere l'umanità all'antica truce barbarie di trambusto, sotto al
« pretesto di pulirla? »

Voi converrete che le teorie conservatrici non potrebbero essere riassunte con più precisione e franchezza. In queste parole si sente non solo una scuola d'arte, ma un sistema di politica e di governo. Pare di udire il grido d'allarme della vecchia oligarchia veneta impaurita pe' suoi privilegi e percossa dal nembo che s'addensa sul capo, che si leva contro lo spettro di quella democrazia

che, malgrado la sbarra della sue leggi proibitive, s'insinuava sotto la maschera dell'arte e minacciava il potere.

E anche più esplicito era contro il Goldoni. Il brano è lungo, ma va letto per intero:

« Se questo scrittore avesse avuto quella colta educazione, che « riduce i talenti a rettamente ed elevatamente pensare, ed a « leggiadramente scrivere, e si fosse ristretto ad un piccolo nu- « mero di Commedie, ben ponderate, egli era assolutamente un « genio capace di fare a sè medesimo e all'Italia nel comico genere « un onore immortale.

« Un sollecito osservatore della natura e de' costumi e un buon « pratico del teatro, com'egli era, se fosse stato fornito di quei « lumi, che fanno alla mente separare, vibrare e far buon uso « delle idee acquistate, e danno alla penna i vaghi, colti e proprii « colori per esprimerle, non v' ha dubbio, avrebbe lasciato delle « opere teatrali all'immortalità.

« Egli non seppe fare quel buon uso, e non ebbe quella fa- « coltà.

« Espose sul Teatro tutte quelle verità che gli si paravano di- « nanzi, ricopiate materialmente e trivialmente, e non imitate « dalla natura, nè coll'intelllgenza necessaria ad uno scrittore.

« Non seppe, o non volle separare le verità che si devono da « quelle che non si devono porre in vista sopra un teatro; ma « si è regolato con quel solo principio che la verità piace sempre. « Da ciò nasce, che le sue Commedie odorano per lo più di un « pernicioso costume. La lascivia e il vizio gareggiano in esse « colla modestia e colla virtù, e ben spesso quelle due ultime sono « vinte dai primi.

« Egli ha fatto sovente de' veri nobili lo specchio dell' iniquità, « e il ridicolo, e della vera plebe l'esempio della virtù, e il serio « in confronto in parecchie delle sue Commedie, sospetto (e forse « troppo maliziosamente) ch' egli abbia per guadagnarsi l' animo « del minuto popolo sempre sdegnoso col necessario giogo della « subordinazione.

« Io non iscopro nella sua *Putta onorata* che una lasciva fan- « ciulla, bugiarda, di poco onore; ne' suoi *Cavalieri di spirito*, « che de' seduttori; ne' suoi *Impresarj delle Smirne*, che una

« scuola d'immodestia e di lussuria; nelle sue *Spose Persiane,*
« che un cattivo specchio di poligamia pernicioso, e che un'op-
« pressione della virtù.

« Moltissime delle sue Commedie non sono che un ammasso di
« scene, le quali contengono delle verità, ma delle verità talvolta
« vili, goffe e fangose, che, quantunque abbiano divertito anche
« me medesimo animate dagli attori, non seppi giammai accomo-
« dare nella mia mente che uno scrittore dovesse umiliarsi a ri-
« copiarle nelle più basse pozzanghere del volgo, nè come potesse
« avere l'ardire d'innalzarle alla decorazione di un Teatro, e so-
« pratutto come potesse aver fronte di porle alle stampe per esem-
« plare delle vere pidoccherie.

« Fermo sulla reale e matura osservazione delle sue opere, e
« nulla convinto nè dall'effetto, nè dalle traduzioni, nè dalle re-
« plicate edizioni, nè da alcuni ignorantissimi impertinenti scrit-
« tori, sostengo (e senza la menoma inonesta presunzione di pre-
« giudicare al vero merito suo) che il signor Goldoni nelle mol-
« tissime sue italiane rappresentazioni teatrali nessun'opera ha
« fatto, che meriti il titolo di perfetta, e nessuna affatto priva di
« bellezza. »

Non è che in mezzo a queste parole disperse tra mezzo al loglio di molti errori velenosi non spuntino qua e là i germogli di buone, sebbene non peregrine verità: e, venuta l'ora di riassumere il nostro giudizio sul Goldoni, sapremo scernerle e valutarle. Intanto giovava conoscere il pensiero del Gozzi, non solo come esordio alla crociata che egli aveva intrapreso, ma come riepilogo di quanto la parte conservatrice in Venezia pensava della riforma Goldoniana. Gozzi aperse, come suol dirsi, il fuoco con una fiaba fanciullesca e stramba nel nome, nel soggetto, ne' personaggi, nelle forme, detta da lui *l'Amore delle tre Melarancie.* Lo scopo della fiaba era duplice: mostrare che il pubblico prendeva diletto al buffonesco, al maraviglioso qual che egli si fosse, assai più che al patetico, al flebile od al naturale, e far le caricature di Chiari e Goldoni e del Teatro da essi messo di moda. La favola spremuta dal meglio è questa: che se nell'udirla tornate bambini la colpa non è mia. Leandro, cavallo di coppe, ministro di Silvio, Re di coppe (e i personaggi vestivano alla foggia dei loro omonimi nel

giuoco di carte), voleva sposare Clarice, figlia del Re di coppe, questi invece la voleva dare a suo cugino il Principe Tartaglia, giovane ipocondriaco e sempre malato. Clarice però congiura col cavallo di coppe nientemeno che per far morire Tartaglia, ma come! somministrandogli dei beveroni di versi martelliani, pei quali la Fata Morgana era famosa. Ecco venire in scena sotto questa figura allegorica l'Abate Chiari e i versi di che era prolifico autore. Ma Tartaglia aveva anche lui un amico: il Mago Celio che gli manda di nascosto il buffo Truffaldino coll'incarico di farlo ridere a ogni costo e di scacciargli d'addosso l'umore ipocondriaco, che la medicina martelliana della Fata Morgana gli ha già messo nel sangue.

Ma chi è Celio Mago? È Goldoni. E Truffaldino? È la commedia libera buffonesca dell'arte. E tutta la Commedia passa nella lotta fra la fata Morgana, — Chiari, — e Celio Mago — avvocato Goldoni, — più Truffaldino, — Sacchi: quelli congiurati per far morire col patetico: questi per far guarire colle truffaldinate il Principe Tartaglia. La Morgana alla fine del primo atto vedendo che il principe invece di morire ride e sta meglio, gli lancia in versi martelliani questa imprecazione:

« L'atro Plutone io supplico, e Pindaro volante,
« Delle tre melarancie che tu divenga amante.
« Minaccie, prieghi e lagrime sian vane larve e ciance,
« Corri all'orrendo acquisto delle tre melarancie.

Così la favola s'intreccia, e Tartaglia traverso a corse e voli indiavolati, protetto sempre da Celio, perseguitato dalla Morgana, riesce a portar via dal castello incantato le tre melarancie, e mantenuto il patto di non le aprire che presso una fonte, si sposa la sua Principessa Clarice, ed è felice.

Nel corso della fiaba Celio Mago e la Fata Morgana s'incontrano una volta, e sotto la specie d'un garrito di mestiere adombrano la gara delle due scuole teatrali, delle quali erano rappresentanti. È la sola parte che mi permetterò di leggervi, perchè possiate farvene un'idea:

Celio (*uscendo impetuoso e Morgana*). Scelleratissima Maga, ho già scoperto ogni tuo inganno, ma Plutone m'assisterà. Strega infame, strega maledetta.

Morgana. Che parlare è il tuo, mago ciarlatano? Non mi pungere, perchè io ti darò una rabbuffata in versi martelliani, che ti farà morire sbavigliando.

Celio. A me, strega temeraria? Ti renderò pane per focaccia. Ti sfido in versi martelliani. A te:

Sarà sempre tenuto un vano tentativo,
Subdolo, insussistente, d'ogni giustizia privo
Le tali quali incaute, maligne, rovinose
Stregherie di Morgana coll'altre annesse cose;
E sarà ad evidenza ogni mal operato
Tagliato, carcerato, cassato, evacuato.

Morgana. Oh cattivi! A me mago dappoco.

Prima i bei raggi d'oro di Febo risplendente
Diverran piombo vile, e il Levante Ponente:
Prima l'opaca Luna le argentee corna belle,
E l'eterico imperio cambierà colle stelle.
I mormoranti fiumi col lor natio cristallo
Poggeran nelle nuvole sul Pegaseo cavallo;
Ma sprezzar non porrai, vil servo di Plutone,
Del mio spalmato legno le vele e il timone.

Celio. Oh fata, gonfia come una vescica! aspettami.

Seguirà assoluzione in capo di converso,
Come fia dichiarato nel primo capoverso.
Ninetta Principessa in colomba cambiata
Sia, per quanto in me consta, presto ripristinata.
Ed in secondo capo, capo di conseguenza,
Clarice e il tuo Leandro cadranno in indigenza
E Smeraldina Mora, indebita figura,
Per il ben giusto effetto a tergo avrà l'arsura.

MORGANA. Oh goffo, goffo verseggiatore! Aspettami voglio atterrirt

Con le volanti penne Icaro insuperbito
Poggia al Ciel, scendi ai flutti garrulo, incauto, ardito.
Sopra Pelio Ossa posero, Olimpo sopra ad Ossa
Temerarj gli Enceladi per dare al Ciel la scossa.
Precipitano gli Icari nel salso umor spumante,
E gli Enceladi in cenere manda il folgor tonante.
Salga Clarice al trono per tuo dolor protervo,
Si tramuti Tartaglia, qual Adone, in cervo.

CELIO (*a parte*). (Costei mi vuol sopraffare con poetiche soperchierie
Se crede di cacciarmi nel sacco, s'inganna).

Nulla lascierò correre senza risposta e presto
Applico a tua mendacia un valido protesto.

MORGANA. Dai Monarchi di Coppe sia libero il paese (*partiva*).
CELIO (*le gridava dietro*).

Ed io ti riprotesto, salvis, e nelle spese (*entrava*).

Il resto della rappresentazioee non era che il resto della Fola minutamente rappresentata, in cui erano già interessatissimi gli animi degli spettatori.

Il solo maraviglioso di queste insulsaggini è che quel pubblico ci guazzava e smammolava dentro e ne voleva per molte sere la replica, e non si vergognò, molti anni duranti, a preferirla qualche volta e qualche altra a pareggiarla, non importerebbe ai drammi del Chiari, ma persino alle migliori commedie dello stesso Goldoni. E qui aveva ben ragione il Gozzi di dire: che il giudizio del pubblico ingoiava tutto quel che gli si imbandiva, purchè la prima sensazione che riceveva fosse gradevole e stuzzicante; che il suo giudizio non contava e non provava nulla nella valutazione delle opere d'arte, e degli artisti. Solamente va rammentato, per giustizia, che al Gozzi stesso, quando credette d'averlo tirato dalla sua, quello stesso pubblico che prima gli pareva ignorante e bestiale

perchè favoriva Chiari e Goldoni, quando cominciò a far festa ed a batter le mani anche a lui, gli diventò a un tratto civilissimo e sapientissimo e ne allegò la sentenza come un argomento achilleo a' suoi avversarj, colla stessa identica ragione e giustizia con cui questi gliela buttavano in faccia a lui!

Il felice successo di quella sua prima fiaba invogliò il Gozzi a seguitare. Ecco dunque all'*Amor delle tre melarancie* tener dietro a distanza non lunga d'anni altre fiabe dello stesso stampo e calibro. Nessuno oggi più le legge, nemmeno credo i Tedeschi [1]. Allora in Italia non piacquero che al Baretti che ebbe cuore, per antipatia al Goldoni, che non poteva digerire, di paragonarle alle opere di Shakespeare. In Germania invece, tanto è diverso il genere delle nostre due nazioni, tanto è cercato laggiù il fantastico, quanto fra noi è sfuggito, trovarono subito lettori, commentatori, traduttori numerosi ed entusiasti; tra i quali, sebbene giovanissimo e inesperto, il men tedesco di tutti loro, Federico Schiller. Nè si ravvidero sì presto; chè i due Schlegel seguitarono a levarle a cielo ed a compiangere questa barbara e ignorante d'Italia che aveva lasciato seppellire tanto tesoro!

Però, siccome a me non preme punto di convertirvi a questo gusto teutonico, e fola per fola credo che preferirete come me quelle della Nonna, colla quasi certezza che non me ne vorrete, mi limiterò a un inventario, tanto perchè un giorno, se mai sentiste il bisogno di studiare le bizzarrie dell'ingegno umano, possiate avere una traccia di più. Sono nove e prendono 14 volumi in sedicesimo di un 550 pagine ciascuno. S'intitolano: *Il Corvo, il Re cervo, Turandot, la Donna Serpente, i Pitocchi fortunati, la Zobeide, il Mostro Turchino, l'Augellin Belverde, Zeina Re dei genj.*

E i nomi soli vi possono dire abbastanza; ma il Gozzi non si fermò, e volle provarsi anche nel Dramma: stranezza anche maggiore della prima. Però sapete dove andò a prendere i modelli l'avversario del Chiari, il persecutore del dramma flebile e passionato? Dal Teatro spagnuolo, cioè dal più immaginoso, passionato e frondoso di tutti i teatri immaginabili; da Calderon a cui

[1] Quantunque il Klein nella sua *Geschichte des Dramas* ne parli a distesa e ne riporti lunghi brani.

tolse *la Figlia dell'aria* e *le Due notti amorose*, da Moreto a cui *i Due fratelli nemici* e *la Principessa felice;* da Caniranes a cui *l'Amore assottiglia il cervello* e il *Moro del Corpo bianco!* Così egli senza volerlo e forse senza saperlo veniva a cadere in quella imitazione forastiera che rinfacciava al Chiari ed a spargere sulla scena i semi di quell'arte nuova, e noi diremmo romantica, di cui si professava accanito nemico e voleva essere estirpatore.

Però anche questi drammi riuscirono a dimostrare la stessa tesi delle fiabe, che si può sempre rubar per sorpresa l'applauso d'un pubblico inesperto e malfermo ne' suoi giudizj, con qualsivoglia soggetto fantastico, per quanto sia lontanò dal vero e dalla natura.

Il Gozzi nelle sue *Memorie* continua a querelarsi dei morsi coi quali tentarono difendersi i due autori da lui assaliti, come se le sue fossero state carezze. Però che il Chiari abbia risposto direttamente con altre satire teatrali non consta da alcun documento. Goldoni poi era già a Parigi immerso nei suoi lavori e assordato da' suoi trionfi, e non doveva nè avere il tempo, nè sentire il bisogno di armeggiar da lontano con un nemico incorreggibile. Anche il Chiari, dopo essersi difeso alla meglio dalla *Tartana degl' influssi* in un commento ad un libricciuolo in voga a quei giorni, intitolato: *Il Genio e i Costumi del Secolo,* non pensò più a continuare una battaglia, che la frazione del pubblico a lui devota combatteva meglio di lui. Però gli epigrammi, i libelli, le satire di cui il Gozzi si duole nelle sue memorie ed a cui risponde ne' suoi *Ululati apologetici,* venivano o da partigiani del Chiari o del Goldoni, feriti anche essi dal poeta delle fiabe, ne' loro autori prediletti. Poichè i dardi velenosi del Conte Granellesco non avevano mira, e andavano ciecamente in ogni verso colpendo tutti e tutto quanto lor si parava dinanzi. Così tra i piagati e non leggermente fu un certo Conte Grattarol, rivale di Gozzi negli amori d'una comica, e da lui messo in canzonella, nella Commedia *le Droghe d'Amore*, ma tanto velatamente e delicatamente, afferma l'autore della Commedia, che se il burlato non avesse gridato per troppa impazienza di difesa « sono io, » nessuno l' avrebbe riconosciuto. Comunque, aiutando il comico che l'atteggiava e la milizia del pubblico, fu conosciuto ed esposto a tale berlina di contumelie, che

dopo essersi malamente schermito in una sua *Apologia* cercò scampo in Isvezia dove, dicesi, morì di crepacuore.

Eppure il Gozzi aveva una certa ragione, ragione cieca e brutale del numero e della forza, ragione che egli stesso aveva gridato contro i suoi avversarj plebei e volgari.

« Qual colpa ho io se i miei capricci in scena
« Fanno rivolta e al pubblico son grati,
« Se sono richiamati e replicati
« E se mandano lieto il Sacchi a cena?
« Sforzatevi, rubatemi la vena
« Coi parti di voi dotti delicati
« Senz'infiammarvi e senza far peccati
« E senza darmi colpi nella schiena. »

Però era vero che per sette anni il nerbo più grosso del pubblico veneziano l'aveva sostenuto coi suoi applausi e il suo favore, e se non era riuscito a sbancar il Chiari e a sbandire il Goldoni, aveva però così smagato il prestigio dell'uno e indebolito il potere dell'altro, che ad una detronizzazione e ad un esiglio si andava poco lontano.

Tuttavia e con fortuna e ragione diversa tennero sempre tutti tre le scene, ed anche i due men forti continuarono ad avere un sufficiente stuolo di partigiani per continuare la lotta. E ormai dopo il già detto il discernere le insegne non dovrebbe essere difficile. Il Dramma del Chiari rappresentava quella corrente delle idee così dette francesi, meglio dire europee, che tante volte abbiam scoperto, ora distinta, ora commista ai mille rivoli sparsi dell'idea nazionale. Il Goldoni colla riforma dell'arte, coll'avvicinare il Teatro ai tipi della natura e del vero, esprimeva, sebbene ancora imperfettamente, il bisogno della nuova vita e della nuova arte italiana. Il Gozzi coll'opporsi all'uno e all'altro, coll'osteggiare l'una e l'altra arte, in nome della teoria dell'arte per l'arte, del rispetto dell'autorità e dell'imitazione del passato, rappresentava le idee conservatrici e reazionarie di cui l'aristocrazia veneta più d'ogni altra in Italia era divenuta impotente, ma gelosa custode.

Ognuna di queste tre scuole aveva in mezzo all'onda mobile e a tutte comune degli spettatori senza gusto e senza opinione, aveva, dico, un pubblico distinto e speciale che ne formava l'esercito, e se fosse lecito dire, la guardia del corpo. Il Chiari s'appoggiava specialmente al mondo elegante, alle signore, ai damerini, ai seguaci della moda, perchè moda; ai gridatori di novità, perchè novità; rivoluzionarj a modo loro in questo senso che non dicevano naturalmente: chiudiamo tutte le porte, isoliamoci nelle nostre lagune, arrestiamo il sole, ma senza sapere nè come, nè perchè volevano cambiare e andare avanti e vivere nel consorzio più civile e moderno del loro secolo. Il Goldoni aveva con sè la parte più vivace e intelligente del popolo e in generale quel medio ceto che egli aveva scelto per soggetto ordinario delle sue Commedie, che sapeva dipingere sì bene, a cui egli stesso apparteneva, che non aveva nè opinione nè scuola letteraria, come non aveva in fondo nè opinione nè scuola politica, ma che era abbastanza disilluso del passato e malcontento del presente per invocare, anche senza saper dir quale, un avvenire; conscio della sua catena senza concepir come si potesse rompere; sazio di quell'eterna imbandigione di scartocci e bolle secentiste, di lattemiele arcadico e pastorellesco di cui la letteratura dominante lo ingozzava, senza avere in sè ancora il genio e la forza per coltivarsi e produrre un nuovo e più naturale nutrimento, ma che correva dietro avido e fidente a tutto ciò che sapeva di verità e naturalezza, quasi presago che da quel cibo soltanto gli sarebbe o prima o poi ristorato il sangue e rinnovate le forze.

Stavano col Gozzi in primo luogo il patriziato e la sua clientela, e in generale tutti coloro che credevano utile o buono fermarsi e conservare.

E naturalmente la Commedia che prometteva di non toccare la religione dominante, di non toccar la morale d'uso, le loro leggi, il lor governo, le loro famiglie, i loro nomi aviti; che divertiva e distraeva il popolo con fiabe innocenti senza insinuargli il veleno di novità pericolose, e di pensieri e di dottrine sovversive, quella sola era la Commedia per loro. Per lo più Arcadi e Accademici devoti all'imitazione, ligi all'autorità, idolatri della forma, e scuranti del pensiero (ignorando la loro insepara-

bilità), le fiabe del Gozzi erano l'espressione drammatica delle loro idee. Però, riassunto il giudizio, le fiabe del Gozzi si possono dire l'ultima voce della reazione letteraria del secolo XVIII, vorrei dire, l'ultimo delirio dell'Arcadia agonizzante. E questa voce doveva uscire dal seno di quell'aristocrazia che era la più consunta, la più decrepita, e nell'istesso tempo la più cieca e caparbia di tutte le altre.

Non si può pensare a quei nobili che lasciavano andare Goldoni in esiglio e continuavano per un dieci anni ad esilararsi con *Turandotte* ed *Augellin Belverde* senza presentire la figura che faranno alla prima necessità di diventar uomini quei vecchi imbamboliti, e senza pensare alla tremenda verità di quella specie di predizione di Giuseppe Gradenigo, un de' pochi svegliati in quel letargico assonnamento: « Se questi Signori non penseranno pacificamente e tranquillamente a porsi sopra un piede da poter accorrere prontamente alle insorgenze.... perderanno gli Stati non solo in una campagna, ma in un punto [1]. »

Intanto però in Venezia, per le ragioni dette, nessuna delle tre forme drammatiche che ho riassunto riusciva a dominare o a soverchiare l'altra, e la lite verso il 1770 era ben lungi dall'essere decisa. E sebbene il maggior pregio intrinseco, l'andamento stesso delle idee, il favor della classe più sana della società facessero presentire che la vittoria finale doveva pur sempre restare a Goldoni, pure anche il suo trionfo era lento e contrastato, non solo per l'opposizione dei due avversarj, ma forse anche perchè la sua Commedia non era al tutto scevra di quelle debolezze e di quei difetti di cui i suoi critici l'appuntavano, ed era ben lungi dal soddisfare a tutte le leggi dell'arte ed ai bisogni di una civiltà incamminata a gran passi verso una profonda trasformazione.

Fino a che punto la Commedia Goldoniana s'avvicinasse all'archetipo della natura dell'arte; qual fosse la riforma da lui introdotta, quali le lacune ancora lasciate, lo vedremo nella lezione ventura.

---

[1] Dalla Storia del Romanin, vol. IX.

LEZIONE DECIMA.

La commedia Goldoniana.

Distinguere la materia per esaminarla bene. — In quante specie distinguonsi i drammi del Goldoni. — Opere a contraggenio. — Tragedie e melodrammi; drammi sentimentali alla Chiari. — Drammi scritti per capriccio. — Fatto il vaglio restano ad analizzare 97 commedie buone. — Queste commedie vanno ripartite in 3 grandi classi: 1.ª quelle a' personaggi e dialogo italiani; 2.ª quelle in dialetto e personaggi veneziani; 3.ª quelle parte in dialetto parte in italiano. — Per ognuna di queste classi di commedie un differente ordine di quistioni. — Mia opinione sulla commedia in dialetto e sull'arte vernacola in generale. — Ma que' drammi hanno un carattere comune, e basta dir commedia goldoniana per capir quello che significa. — Essa non è imitazione d'alcun genere nè d'alcun teatro, è assolutamente originale e indipendente. — Nessun legame colla Commedia del 500. — Nessuna ha per soggetto l'adulterio. — Non per questo è più morale. — Non legame di forma; diversa la lingua, lo stile, il sceneggio. — Si collega invece alle Commedie dell'arte. — Se ne fa in iscorcio la storia. — Quel che ne cavò il Goldoni. — Come la abbellì e rimodernò. — Ma non potè scancellarne il sugello della nascita. — La commedia dell'arte con Goldoni diventò borghese, ma non potè salir nobile. — La commedia goldoniana è di carattere e costumi tolti dal vero. — Ma tolti da un mondo limitato. — Rappresentano un lato solo o pochi lati della vita. — Oltre che limitato, quel mondo è anche meno alto. — Goldoni è poeta popolare e vernacolo: ma chi dice questo dice qualcosa di ristretto e d'incompleto. — Il suo mondo è il popolo: poco il ceto medio, nulla il patriziato. — Quando si provò a portar sulla scena i nobili come nel *Cavaliere e la Dama*, fallì. — Il *Cavaliere di Spirito* è un ritratto di maniera. — Angusto il mondo, piccola la scala delle passioni. — Vede la superficie e la fotografa, ma non s'addentra. — Ciò spiega perchè i suoi personaggi non resistono alla lettura ed hanno bisogno della seconda creazione dell'attore. — Si critica una sentenza del Sismondi. — La Donna in Goldoni. — Le Donne caserecce. — E le festajole. — Le une fredde, le altre grossolane. — Esempio della *Locandiera*. — L'amore in Goldoni. — Entra più come filo d'intreccio che come sentimento. — Aman più gli uomini che le donne. — I suoi amori ingenui sono sciocchi. — Goldoni sommo nella commedia vernacola, non raggiunse la medesima altezza nell'italiana.

Buona regola di metodo è di determinare esattamente la materia che si vuole esaminare, separandola da qualsiasi mistura o

contaminazione eterogenea. Così prima di addentrarci nel teatro Goldoniano converrà che facciamo alcune separazioni e distinzioni, tanto più a parer mio indispensabili, quanto più una materia siffatta è varia, complessa, distesa a dir così sopra uno spazio d'oltre mezzo secolo, e infine molto dibattuta e controversa. Ora la prima e più evidente e più generale, ma anche più utile distinzione che si presenti anche all'occhio d'un osservatore superficiale, è questa: da un lato i drammi che il Goldoni scrisse per secondare le voglie strambe del pubblico, per ubbidire ai calcoli usuraj de' capocomici, per soddisfare a un bisogno urgente di pane, o ad una troppo avida premura di guadagno, ma infine per ragioni estranee dell'arte: dall'altro i drammi che il Goldoni scrisse per libera e spontanea scelta; per seguire le naturali ispirazioni del suo genio, per incarnare quei concetti dell' arte che nella sua mente s'era formati. Viene da sè, sebbene una certa critica arruffata e confusionaria se lo dimentichi troppo di frequente, che non si può giudicare il vero Goldoni dal *Belisario*, dalla *Rosmunda*, dalla *Pamela nubile*, o dalla *Persiana a Ispahan;* che non è di questi e de' loro congeneri che si tratta, quando si parla del teatro diGoldoni; che non sta in questi la sua originalità e novità; che infine non sono questi i rappresentanti del suo genio, come non rappresentano il genio di Michelangelo, il *Cignale;* o il genio di Leonardo, *La Testa di Medusa;* o il genio di Parini, le odi alla Primavera: o il genio d'Alfieri, le commedie i *Pochi*, i *Troppi*, i *Molti*. Pertanto vanno classificati nella prima schiera dei drammi a contraggenio tutte le tragedie e i melodrammi come *Il Belisario* e *La Rosmunda* già detti, *La Griselda*, *Il Gustavo Vasa*. *Il Rinaldo di Montalbano*, *L' Enrico Re di Sicilia*, *La Statira*, *L' Oronte*, *Il Festino* e i *Viaggiatori ridicoli;* poi tutte le commedie imposte dai comici dell'arte che hanno per protagonista obbligato la maschera, come *Le trentadue disgrazie d'Arlecchino*, *Il figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato*, *Il ritratto d'Arlecchino* e tutti i drammi sentimentali, e, come diceva il Gozzi, *flebili* alla Chiari, o, per essere più giusti, alla moda francese, come le due *Pamele*, *La Sposa Persiana*, *L' Ircana a Julfa* e *L' Ircana a Ispahan*, *La Dalmatina*, *La Selvaggia*, *La Scozzese;* infine i drammi scritti per un ghiribizzo, per un tentativo, per una scommessa, per un gusto di varietà, una vanità d'imi-

tazione e d'emulazione, per una simpatia pregiudicata ad un nome, ad un soggetto, come *Il Molière, Il Torquato Tasso, Il Don Giovanni Tenorio, Il Terenzio* e *Le Metempsicosi.*

Fatta questa buona vagliatura, mandata tutta questa veccia parte al mondezzajo, parte ai topi delle librerie, parte ai cataloghi dei bibliografi, il volume della materia è ancora grosso, ma resta e più puro e più omogeneo e più condensato, e permette all'analizzatore uno studio più sicuro, più diretto e più intenso. In parole più precise e aritmetiche, fatta la sottrazione di 23, restano ancor più che novantasette commedie di caratteri e di costumi veramente originali e Goldoniani, sulle quali fissar l'attenzione e concentrare la disputa. Queste commedie pertanto vanno ripartite in tre grandi classi: nella prima tutte le commedie di personaggi e di dialogo italiani, fra le quali, tranne alcune in versi veneziani, vogliono essere anoverate tutte quelle in verso martelliano come *La donna di governo, La donna stravagante, L'apatista, Lo spirito di contraddizione, La donna sola, Il medico olandese, Il cavaliere di spirito, Il cavalier giocondo, La vedova spiritosa, Il padre per amore, La sposa sagace, Il ricco insidiato, La donna bizzarra, La scuola di ballo;* poi dopo queste, tutte quelle in prosa italiana: *Il cavaliere e la dama, La buona famiglia, L'avaro, La burla retrocessa, I malcontenti, I mercanti, Il padre di famiglia, Le donne di buon umore, Il matrimonio per concorso, L'avaro fastoso, Le donne di maneggio, Il ventaglio, La bottega di caffè, Il vero amico, L'osteria della Posta, La guerra, Gl' innamorati, Il poeta fanatico, L' impresario delle Smirne, Gli amori di Zelinda e Lindoro, Le gelosie di Lindoro, Le inquietudini di Zelinda, La villeggiatura, Le Smanie per la villeggiatura, Le avventure della villeggiatura, Il ritorno dalla villeggiatura, La locandiera, Il curioso accidente;* infine il lavoro sovrano di tutte queste: *Il burbero benefico.*

Nella seconda classe quelle tutte in dialetto veneziano, come *I Rusteghi, Sior Todaro Brontolon, Sior Tonin Bonagrazia, Le barruffe Chiozzotte, Chi la fa l'aspetta, La casa nova, L'ultima sera di Carnovale, Le Massere, La Bona mare, Le Done de casa soa, Il Campielo.*

Nella terza classe quelle parte in italiano, parte in vernacolo,

per lo più colle maschere del Pantalon, dell'Arlecchino, del Brighella, del dottor Ballanzon, come *La putta onorata, La buona moglie, L'uomo di mondo, I pettegolezzi delle donne, L'amante militare, L'erede fortunata, La madre amorosa, L'avvocato veneziano, Le donne di testa debole, La donna vendicativa, La moglie saggia, Il feudatario, Il bugiardo, Il cavaliere di buon gusto, Le femmine puntigliose, L'uomo e la donna prudente, La banca rotta, L'impostore, La gastalda, L'incognito, I puntigli domestici, I due gemelli veneziani, La serva amorosa, La donna volubile, Il geloso avaro, Il contrattempo, Il servo di due padroni, L'amore paterno, La donna di garbo, La figlia ubbidiente, Il raggiratore, La cameriera brillante, Gli amanti timidi, Il frappatore* [1], *La dama curiosa, Il buon compatriotto, La vedova scaltra, La famiglia dell'antiquario, La finta ammalata, Il tutore, L'adulatore;* infine *Le morbinose* e *I morbinosi,* commedia in versi martelliani, ma parte in italiano, parte in veneziano, eccezione delle eccezioni.

Ora ognuno intende che tripartito e classificato così il repertorio Goldoniano, pazienza non lieve ma necessaria, ed a cui son lieto d'esser stato io, forse, il primo a sobbarcarmi, non possono più confondersi le questioni e imbrogliarsi a danno degli studj e delle soluzioni, e che ciuscuna di esse classi contiene accanto ai caratteri comuni e generici a tutte e tre, una serie di problemi particolari che non possono appartenere od entrare nelle altre classi, e quindi danno luogo ad una serie di ragionamenti e risposte interamente distinte e speciali.

E in vero per le commedie in italiano ci potrà essere la questione del soggetto, se più o meno nobile o plebeo: dello stile, se più o meno acconcio ai personaggi ed ai luoghi: della lingua, infine, se più o meno pura: invece per le commedie tutte in veneziano codeste quistioni spariscono. Si sa che naturalmente i soggetti devono essere e sono popolari, i caratteri veri ma semplici, la lingua per natura sua schietta e pura, perchè è la viva e parlata dai personaggi messi in azione, che dà essa medesima norma e colorito allo stile. Ma ne sorgono invece altre non meno im-

[1] Cioè il giuntatore.

portanti: e, verbigrazia, la commedia in dialetto, qualunque essa sia, può ella essere patrimonio d'una nazione e giovare indirettamente alla sua educazione e coltura? E non rischia ella di nuocere allo sviluppo ed alla affermazione della lingua, e avendo naturalmente per materia quasi obbligatoria i soggetti popolari, non può ella, anche non volendolo, coll'illusione di purificare e semplicizzare le idee e i costumi, aver per effetto contrario di immiserirli, di vuotarli, a lungo andare di imbarbarirli? Infine le maschere in dialetto, siano pure soltanto il personaggio più servile, e meno nobile della commedia, in contatto con personaggi veri e naturali, umani, o che aspirano ad esserlo, non sono esse un distacco troppo forte, un'anomalia troppo arbitraria, un connubio della vecchia commedia colla nuova troppo sforzato e irrazionale? Ora poichè questa quistione è venuta a ficcarsi qui, l'opinione mia sulla commedia in dialetto, che per una strana sorpresa è rivissuta insieme al grido dell'unità della patria colla commedia piemontese, milanese, veneziana moderna è, senza molti andirivieni, questa. Non credo un bene la letteratura vernacola: la stimo un segno di flacchezza e di povertà: penso che la vita di una nazione non sia completa, se non ha *un* pensiero, *una* lingua, *un*'arte, e che il progresso stia nell'avvicinarsi a quest'unità, e non già nel fuorviarsi o indugiarsi dietro lingue, pensieri, arti locali e parziali.

Ma dopo, e in mezzo a tutte queste, credo molte altre cose: credo che piuttosto d'una lingua falsa, artificiata, spigolata da libri, abburattata dalle accademie, imposta dai linguai e da' pedanti, sia meglio un dialetto vivo e schietto: credo che la letteratura vernacola, in un paese per destino secolare frantumato e diviso come il nostro, sia stata, più che altrove, un prodotto naturale e indigeno, e come tale contenente in sè stesso tutta quella parte di bene che contiene sempre, qualunque ne sia la forma e la natura; e per conseguenza, anche nella sua povertà e ristrettezza di mezzi, sempre meno debole e ristretta di una letteratura bastarda o convenzionale, riscaldata nelle stufe della scuola, o importata colle paccottiglie delle pomate e delle trine; credo infine che l'arte locale, sebbene un male in confronto al vero bene dell'arte nazionale, non possa essere nè sbandita, nè decollata per decreto d'autorità, ma che si debba convertirla, soggiogarla, annichilirla col mezzo con cui si vin-

vincono tutte le grandi lotte della civiltà: colla libertà: aumentando di cure e di lavoro per diffondere, volgarizzare, purificare la lingua nazionale, togliendola da quella regione dov'essa è insieme lingua e dialetto, d'onde la tolsero o bene o male, per circa 600 anni, tutti gli scrittori, dove si è più liberamente e completamente sviluppata la vita e la civiltà italiana.

Per me quindi la commedia di Goldoni entra nella storia della letteratura italiana, perchè entra nella nostra vita, come vi entra l'idillio di Meli, la satira di Porta, il melodramma di Lorenzi, la canzone di Brofferio, e forse in alcune lettere e in alcune strofe la lingua pesciatina di Giusti. Però come io l'anno scorso ebbi l'ardire di assassinarvi colla mia gutturale lombarda il vostro Meli, così quest'anno non esiterò a balbettarvi qualche scena in veneziano di Goldoni, come vi pregherò un giorno di ascoltare le milanesi armonie del nostro Porta.

Pertanto, come dissi testè, tutti i drammi hanno, in mezzo alla molteplice varietà di soggetto, di meccanismi, di forme, dei tratti caratteristici così bene scolpiti e rilevati che danno loro una fisonomia particolare originale, ond'è permesso distinguerli e riconoscerli a colpo d'occhio nel teatro di tutti i tempi e luoghi, non solo dai tipi diversi e disformi, ma anche in mezzo ai drammi dello stesso genere e della stessa specie. Così oramai basta dire: « commedia Goldoniana » per capire subito quello che significa. Essa non è nè la commedia grecolatina, nè la imitata del cinquecento, nè tampoco, sebbene più rassomigliante, quella di Molière, nè quella tal quale dell'arte, sebbene sua nepote; molto meno quella di Shakespeare, molto meno ancora quella di Scribe e di Dumas figlio. Il primo giudizio che si dà della commedia Goldoniana, è che essa non imita nessun'altra, e che è per sè stessa un tipo originale. E il primo e più visibile segno di questa sua originalità è la sua indipendenza assoluta da tutte le forme più accettate della commedia antecedente italiana, e anco più specialmente della così detta commedia erudita del cinquecento, che fu, fino al cominciar del XVIII secolo, il modello immobile e quasi sacro del nostro teatro comico.

Degli argomenti, de' personaggi, del sceneggio, del dialogo, della commedia del 500 più nulla in quella di Goldoni. Non più, eccet-

tuato forse il solo caso de' due *Gemelli veneziani,* equivoci di simillimi o di Adelfi; storie di perdimenti, di ritrovamenti, di agnizioni. Addio tipi stereotipi e imitati, contaminati da Plauto e da Terenzio, del *Capitan Fracassa*, del *Parassito*, del *Pedante*, del *Servo sciocco*, della *Lena vecchia*, dell'*Anfitrione* convertito in Ser Muzio, cornuto e bastonato, del *Rica* e del *Fessenio*, pedante, citrullo e burlato, dei frati Girolamo e Timoteo scombinatori di matrimonj e combinatori, spesso per uso proprio, di adulterj: addio! Voi non tornate più nella commedia Goldoniana, o se qualche rara volta vi fate capolino, sotto il cuojo d'una maschera, nelle spoglie d'una Rosaura un po' troppo ardita, d'un Pantalon un po' troppo bonario, d'un Dottore un po' troppo gonfio, d'una Colombina un po' troppo compiacente, d'un Brighella un po' troppo ladro, d'un Arlecchino un po' troppo servizievole, di qualche pericoloso Cavalier di spirito, di qualche equivoca donna di garbo, vi apparite talmente metamorfosati, esinaniti, sfumati, inverniciati da una tinta così nuova e insolita che non siete più riconoscibili.

Uno degli argomenti più usuali della commedia del 500 era l'adulterio; e quale adulterio, e come dipinto! Quando si arriva alla *Mandragola*, all'*Assiuolo*, alla *Calandra*, alla *Cortigiana*, quando si può sulla scena farne la descrizione minuta e particolareggiata di frate Alberigo nella *Commedia senza nome,* non c'è da aggiunger di più! Or bene, nelle commedie Goldoniane, il soggetto dell'adulterio scompare interamente. Qualche volta, come nel *Cavaliere e la Dama*, nel *Cavaliere di spirito* e nella *Buona moglie*, c'è il tentativo lontano e dissimulato anch'esso; non mai l'affetto e molto meno il trionfo. Il che non vuol dire che la commedia del Goldoni sia per questo immune da ogni immoralità, o che l'amore che vi si rappresenta sia sempre puro e immacolato. Le fanciulle anzi che congiurano di solito con Corallina e Arlecchino per vedere di soppiatto, e spesso per introdurre in casa, e di notte, il signor Florindo, potrebbero parere scandalose quanto una moglie che vacilli agli assalti del seduttore, o interpreti un po' troppo letteralmente i diritti del cicisbeo. Per lo meno di ragazze simili si può dire che le sono assai male educate, e non fanno punto onore ai loro babbi e alle loro mamme! Verrà il momento in cui affronteremo anche questa questione della moralità della commedia Gol-

doniana, e proveremo che essa è di gran lunga inferiore alla moralità della commedia del nostro tempo; ma per ora basti mettere in sodo che, per questo punto, essa è talmente superiore alla commedia erudita dei due secoli antecedenti, che tra loro intercede veramente un abisso!

Altrettànto manifesta è la diversità della forma; diversa la lingua, diverso il meccanismo, diverso il sceneggio. Fra la lingua dell'Ariosto, del Lasca, del Cecchi o del Machiavelli, od anche del Della Porta, e quella del Goldoni, il distacco è troppo sensibile perchè ognuno non lo scorga. Quella purissima e schiettissima, attinta alle fonti più vive e più limpide del parlar toscano, ma seminata a ogni tratto di tali nudità d'espressione e crudezze di verità da far arrossire le cortigiane; questa il più monotono e bizzarro impasto di gerghi forensi, di venezianismi rivoltati e di frasi d'accatto e di convenzione che mai si possa ideare; ma nello stesso tempo castigata, sbiadata, innocente, quasi puerile. Così del sceneggio. La commedia del 500 era sempre divisa in 5 atti; quella del Goldoni più spesso in tre; quella sempre a scene fisse e per lo più in istrada o in piazza; questa a scena mobile, anzi fin troppo cangiante di scena in scena, e in istrada, in casa, al caffè, al ridotto, al teatro, secondo i casi e il bisogno.

Parimente dicasi della composizione: gli antefatti semplificati: il prologo soppresso: i lunghi monologhi, le tirate a perdita di fiato, se non abolite, scemate: le apparizioni improvvise, quasi iddii della macchina, dei babbi reduci dai viaggi lontani, dei figliuoli perduti o venduti in Oriente, preda dei pirati o dei mercanti turchi o barbareschi, o dimenticati od usati con tale parsimonia da non parere più una convenzione od un sistema.

Sarebbe però lontanissimo dal vero chi pensasse che la commedia Goldoniana non avesse colla passata alcun legame e alcun addentellato. Fermatevi bene in mente che nessuna opera d'arte sorge mai senza un filo, anche sottile, d'attacco con un' opera anteriore. Come nella natura, così nel pensiero non c'è soluzione di continuità. Già lo accennai più volte, ed è qui il caso di ripeterlo più distesamente: la commedia del Goldoni discende per rami lunghi, ma diretti, da quella dell'arte, come questa a sua volta discende dalle Atellane e dalle Latine, e queste, sempre per la ragione

medesima della tradizione, dai mimi e dalle etiologie doriche, e dalle piccole Dionisiache joniche.

La commedia dell'arte era la commedia del popolo: popolare perciò il soggetto, popolare la scena, anzi troppo spesso volgare il dialogo. L'autore era l'attore stesso, il quale non scriveva già per intero il dialogo, ma ordito in un canavaccio il sceneggio e assegnate le parti, fissati i capi principali dell'intreccio, le atteggiava egli stesso, improvvisandone le parole. E in questo la loro vena era impura, ma ricchissima. Tuttavia non era possibile che avessero sempre lì pronto un discorso acconcio al numero di personaggi e di argomenti che potevano portar sulla scena: quindi la necessità di limitare a pochi soggetti e a tipi stereotipi e ricalcati l'azione del dramma, e di imparare a memorla e tener in serbo per tutte le evenienze dei brani di prosa e di poesia, pescati qua e là, che si potessero con poche varianti adattare ai singoli casi od affetti, e servire come un formulario ad esprimere genericamente l'odio, l'amore, la gelosia, il furore, la maledizione, la preghiera, la disperazione e così via. Intanto i personaggi quasi obbligati di siffatte commedie vissute e continuate per sola tradizione di popolo e solo effetto di costume, erano quegli stessi che comparivano nelle farse di Atella e di Fescennia, gli stessi Macchi e Sannioni che di poco metamorfosati nel volto e nelle vesti erano diventati i *Zanni*, i *Pulcinella*, i *Covielli*, i *Graziani*, gli *Spagnuoli*, i *Magnifici* della commedia dell'arte. E con questi ingredienti e con un po' d'impasto di travestimenti, di sperdimenti e di agnizioni e un condimento assai pepato di lazzi, di spropositi e di oscenità, la commedia era fatta. E naturalmente il merito principale e il trionfo di esso stava negli attori, come il merito principale dell'attore stava non tanto nella verità e nella naturalezza, quanto nell'inventare estemporaneamente un discorso, un motto, una scena appropriata alla parte sua. In queste commedie riuscivano talmente gli Italiani, che fuori erano dette, senza più, *all'italiana*, e per circa duecent'anni dominarono davanti ai re e alle regine di tutte le scene d'Europa, contendendo il posto persino alle commedie di Molière in Francia e di Sheridan in Inghilterra.

Anzi nel 500 e per tutto il 600, tanta ne era la voga e il diletto, che non solo i comici di mestiere, ma anche personaggi illustri,

per sangue o dignità, si trastullavano quali ad atteggiarsi, quali a cooperarvi, e basti che nel 500 vi recitava un Ercole d'Este e nel 600 il Viviani discepolo di Galileo. Il Bernini e il Salvator Rosa inventarono maschere e gareggiarono nel rappresentarle. Ma a poco a poco non morì quel gusto quasi direbbesi italiano del recitare, ma purificandosi e correggendosi col resto, aspirò a scene ed a soggetti meno triviali. Il recitar dunque a braccia finì nel 700 a restar cosa dei comici dell'arte; il che per altro non significa che essa precipitasse subito in decadenza; che anzi i Sacchi, i Zanoni, i Darbes valevano e vincevano gli Andreini e i Ruzzanti del 500; gli Scala e i Riccoboni del 600; ma significa forse che le si era un po' ristretto il pubblico e minorato il favore. Comunque sia di questo, il Goldoni cominciò da queste commedie la sna prima osservazione e i suoi primi amori: da questi comici, la sua prima conoscenza e le sue relazioni col teatro. Egli esordì coi canovacci dei Truffaldini, e se ne avesse avuto l'ingegno li avrebbe atteggiati egli stesso. Egli non tralasciò per questo di studiare la commedia erudita greca e latina, e italiana antica e moderna: ma nessuna di esse rispose al suo genio, come la commedia dell'arte. Circoscritto di mente, mediocre di coltura, più comico che letterato, ma avido e penetrato di verità e naturalezza, egli trovò certamente in quelle rozze e informi farse all'improvviso l'embrione di quella commedia che già gli mormorava in mente, e che, nella più parte della commedia erudita, era ancora sepolta entro il lenzuolo funebre dell'imitazione, o sotto il frascame delle Accademie spadroneggianti.

Però la sua ambizione doveva essere di purificare quella commedia che a lui pareva archetipo, e che ad ogni modo più immediatamente confacevasi colla sua educazione, la sua indole, le sue stesse facoltà. E lo fece. Ora le velleità del tragico, ora gli accessi del romantico, ora i bisogni della casa, ora i capricci del pubblico, ora le esigenze dei comici, venivano a sviarlo dietro una tragedia, un melodramma, un dramma flebile, una commedia sostenuta, ma ben presto la sua natura ripigliava il di sopra e tornava a quella a cui era nato, che sapeva fare, di cui era convinto; alla commedia popolare, che secondo lui era la sola vera commedia che non aveva bisogno che di correzioni e di riforme. Quindi prende Pantalon,

Arlecchino, Brighella, il Dottore e senza mutare una linea essenziale alle loro fisonomie, rispettando scrupolosamente, quasi una dignità, la loro maschera, li ripulisce, li ammoderna, mette loro in bocca de' sali un po' meno frizzanti, de' motti un po' meno grassi, de' scherzi un po' meno liberi; fissa e determina la loro lingua, ma varia i loro ufficj e le loro attitudini; e correttili e rimondatili in tal modo, li mette in contatto con altri personaggi più veri, non imitati, nè mascherati, tolti dal seno stesso della società e della natura che interpreta e atteggia liberamente, elevandoli a poco a poco a centri e protagonisti di un'azione, in cui la commedia dell'arte entra trasfusa come sugo vitale, che fecondata da un'altra arte, si muta nell'albero di una nuova e originale commedia, che si chiamerà, finchè siavi un teatro: la commedia Goldoniana.

Nata però da siffatto ceppo, essa ne doveva portare nel sangue le virtù ed il vizio, i pregi ed i difetti, sortita di razza popolare essa si levò col lavoro e coll'arte di più di un grado al di sopra della propria nascita, ma non poteva allora, nè subitamente e nemmeno durante la vita di un uomo o d'una generazione, arrivare ai supremi gradi della gerarchia. Nata plebea, diventò borghese; ma non potè salir nobile; tale potrebbe essere la storia e tale dirsi il carattere della commedia Goldoniana. Vediamolo più chiaramente.

Il nome che Goldoni impose alle sue commedie, è quello di commedie di carattere; noi, per essere più esatti, potremmo aggiungere di costume. Quello che primeggia, epperò balza subito all'occhio, nelle scene Goldoniane, è prima d'ogni cosa *un tipo;* poi talvolta un po' più indietro come sfondo, talvolta un po' più sul davanti, personificati anch'essi in altrettanti tipi e personaggi, un abito, un'usanza, un vezzo, una moda o domestica o sociale. Così bastano i titoli a dir che sono commedie di carattere: *La donna di garbo, La serva amorosa, Il bugiardo, L'uomo di mondo, Il burbero benefico, Sior Todaro brontolon* e simili: e che sono commedie di costume: *Le smanie per la villeggiatura, L'ultima sera di Carnovale, Le baruffe chiozzotte, I pettegolezzi delle donne, Il Campielo, La casa nova* e così via via. Ma non basta dire di carattere e di costume: anche i greci e i latini, anche i cinquecentisti, anche i Molière, anche Sheridan, ne ebbero a modo loro:

conviene dire di qual carattere e di qual costume! E qui entriamo un po' più nel vivo della materia. Pure anche qui tanto è spiccato il modello Goldoniano, che non occorre un linceo acume per iscoprirlo. Anzitutto caratteri dal vero e costumi dal naturale. Sarà disputabile se sieno i più nobili, i più poetici, i più caratteristici; se contengano i più alti e più profondi e drammatici problemi del cuore e della società umana; ma negare che, così come sono, non siano veri e naturali, proprj ai costumi e all'educazione di quella classe: e di quell'epoca in cui il Goldoni sceneggiava, non mi par concesso che ad una mente bislacca come il Baretti, ad una testa piccina come il signor Gori, ad un ingegno francese e pregiudicato come il Sismondi, e a degli adoratori del Gozzi, come lo Schlegel.

L'Epos del Goldoni non è nè la novella italiana, nè il nuovo dramma francese, ma le avventure e i romanzi della sua vita e i sogni e le visioni della sua fantasia. La miniera da cui estrae il metallo delle sue figure non era la solita sfruttata, esausta cava di questo o quel teatro; ma la natura stessa che osserva e nota con occhio pronto, se non profondo, la società stessa, di cui sente in sè medesimo con pari leggerezza e superficialità gli affetti, le debolezze ed i gusti. Tra Goldoni ed il soggetto della sua commedia non c'è di mezzo alcun strumento artificiale: buona, mediocre, cattiva, perfetta che sia, è il frutto dell'osservazione immediata e diretta, ed è per ciò appunto tipica ed originale. Ma sebbene questo sia detto al secondo luogo, non è meno importante: quei caratteri, quei costumi sono quelli d'un mondo limitato, d'una classe singolare, e se fosse lecito dire, d'un lato solo dell'immenso poliedro dello spirito umano. E chiunque l'osserva, sente subito che quel mondo, oltre essere limitato, è anche il meno alto, quella classe, oltre essere singolare, è anche meno nobile, quel lato, oltre essere solo, è anche meno splendido. Goldoni è comico popolare ed è poeta vernacolo, ma chi dice queste due parole, dice necessariamente qualcosa di ristretto e d'incompleto. Il suo vero mondo è il popolo; anche il ceto medio, per poco che ne prenda i gradi più alti, non s'attaglia più alla sua statura; il patriziato, l'aristocrazia, e dico così il patriziato del blasone come dell'ingegno, l'aristocrazia del vizio come della virtù, gli sfuggono interamente

Fu detto che la sospettosa aristocrazia veneta non avrebbe mai tollerato d'essere atteggiata e svelata sulla scena davanti agli ignobili sguardi della moltitudine soggetta. Verissimo: ma questa circostanza, se poteva impedire a un autore qualsiasi di portar sul palco scenico un patrizio veneto, co' suoi titoli, le sue dignità, le sue abitudini, con tutte quelle particolarità insomma che senza precisar l'individuo potevano distinguere la specie, non era tale da vietare che vi si potesse figurare un patriziato qualsiasi d'altra stirpe e d'altro paese, un patriziato generico qualsiasi. In questo Goldoni era libero, e tanto libero che vi si provò più volte, ma non ci riuscì. Il *Cavaliere e la Dama* entrano forse in un terzo delle sue commedie in italiano, e non saprei in quant'altre nelle sue commedie miste; pure non ce n'è forse una sola in cui si possa credersi sul serio in un salotto aristocratico del 700, in compagnia di veri gentiluomini e di vere gentildonne. È vero che anche i costumi della nobiltà d'allora, senza cessar d'essere manierati e leziosi, erano meno fini e delicati della nobiltà d'adesso; pure siamo sempre lontani da quella società di cui il maestro del « Giovine Signore » tramandò il quadro immortale.

Qualche volta, come nel *Cavalier di spirito*, si direbbe che il Goldoni abbia indovinato la maniera e i costumi della nobiltà; ma appena vi innoltrate nella commedia e nello spirito di quel Cavaliere voi scoprite subito che è una creazione di maniera, un ritratto approssimativo e superficiale in cui sono dati, con sufficiente rassomiglianza, i tratti della galanteria e dell'educazione esterna, ma in cui l'interno carattere dell'anima è interamente nascosto. Questo non lo potete più dire quando siete in una società popolare od anche borghese: in compagnia dei quattro *Rusteghi*, del *Tita Nane* delle *Baruffe*, della *Mirandolina Locandiera*, della *Rosaura donna di garbo*, e non parliamo del signor *Geronte Burbero benefico*. Qui sentite che il poeta è nel suo regno; ch'egli, padrone di tutte le chiavi dello spirito de' suoi personaggi, le serra e disserra come fosse in casa sua. Qui vedete l'esterno rispondente all'interno, i modi ai sentimenti, le abitudini ai giudizi, i giudizi all'azione, il linguaggio alle persone, i quali formano un tutto armonico e omogeneo che, sebbene in una sfera angusta, in un grado inferiore ed oscuro della scala sociale, palpita e vive come un uomo.

Nè Goldoni aveva d'uopo di grande sforzo per raggiungere questo scopo. Bastava che si ricordasse un po' della sua giovinezza, che tenesse radunate le foglie sparte delle sue osservazioni e de'suoi molti pellegrinaggi, che guardasse un po'd'attorno nella società in cui era cresciuto e viveva abitualmente, e che infine rientrasse qualche volta in sè stesso, per trovarsi sotto gli occhi ad ogni momento i modelli viventi dell'ideale che il suo ingegno comico vagheggiava. Piccolo il mondo: ristretta la scala delle persone: piccola pure e angusta la scala delle passioni su cui poteva correre. Una piccolezza anzi derivava dall'altra. Non solo Goldoni si ferma alle classi meno elevate della società; ma tra le classi stesse s'arresta a' caratteri più comuni, alle varietà psicologiche più volgari, in una parola ai lineamenti umani più superficiali. È il volto del popolo ch'ei riproduce, non l'anima, ed anche del volto, più le tinte e le sfumature che i solchi e le rughe profonde. Anche quando pare che s'approfondi in un carattere, non arriva mai che poco più al di sotto d'un temperamento: la rusticità di quattro mariti, il brontolar d'un vecchio permaloso, l'umor bisbetico d'un uomo di buon cuore, il pettegolar delle femmine. e via discorrendo. Il di fuori lo vedeva e lo riproduceva subito colla precisione talvolta d'una lente fotografica; ma frugar più addentro nelle regioni intime, nelle radici misteriose del bene e del male, del patetico e del ridicolo, come Shakespeare nel *Misura per misura,* o Molière nel *Misantropo,* non era pane per lui.

Ed è a cagione di questa superficialità che quasi tutti i suoi personaggi così piacevoli alla rappresentazione non resistono alla lettura, ed hanno quasi sempre bisogno della seconda creazione dell'attore per restar vivi ed animati. Il Sismondi aggiunge che « mancano di sensibilità » ma io non so intender bene il significato di queste parole. Vuol egli dire il Sismondi: non sono patetici e sentimentali? E' non dice nulla, poichè il Goldoni non volle far dramma, ma commedia, e i pochi drammi a cui si provò, non erano come dimostrammo frutto naturale e spontaneo della sua creazione. Vuol egli dire che mancano, come le appunta il Gozzi ed il Baretti, di delicatezza, di grazia artistica e poetica, allora può avere in molti casi ragione; ma la voce sensibilità anche nel francese del secolo XVIII che l'ha rimessa in voga, non calza all'ar-

gomento. Sarebbe assai difficile trovare negli argomenti trattati dal Goldoni, la ragione del sentimento. Più esatto sarebbe il dire che Goldoni lascia troppo sentire il bisogno d'un'idealità più pura e più squisita. Egli fu accusato d'aver tratteggiato con poca delicatezza la donna. Gl'idolatri al solito s'impennarono, e invece di esaminar l'accusa per darne una ragionata e giusta sentenza, spropositarono. Il fatto è che la donna del Goldoni è senza paragone più nobile ed anco più finita delle donne di qualsivoglia altro comico cinquecentista, ma essa è ben lungi, anche ne' caratteri più elevati, da quella aureola di grazia poetica e quasi sovraterrena di cui l'arte moderna cultrice della donna, redentrice fin troppo temeraria d'ogni Maria penitente, la sa adornare. E ciò non perchè la Musa goldoniana non sentisse affatto la riverenza se non il culto della donna, ma perchè sentiva a modo suo, come lo poteva un borghese di idee ristrette, di coltura scarseggiante, nel secolo XVIII. Nessuna delle sue donne urta violentemente il senso morale e viola le leggi dell'estetica; ma nessuna attrae, eleva ed innamora. Nessuna perciò è artistica. Volendo si potrebbero distinguere in due grandi categorie; le donne casereccie, e metto tra le prime: *la Bona mare*, *le Massere*, *le Figlie ubbidienti*, *la Buona moglie*, *la Serva amorosa*; e le donne festajuole e ghiribizzose, col capo agli spassi, agli intrighi, ai pettegolezzi o per dirla con uno de' Rusteghi, *ai chiasseti*, *ai pacchieti*, *alle mode*, *alle bufonerie*, *ai puteiezzi*, e nelle quali, a dir vero, potrebbe andare tutto il repertorio.

Or bene le saggie sono fredde e le capricciose sono grosse. Persino la Mirandolina della *Locandiera*, che è tra le figure di donne goldoniane la più animata e finita, è più vivace che graziosa, più scaltra che intelligente, più locandiera che donna, più lusinghiera che affettuosa e quando la sentite cantare il brindisi:

« Viva Bacco e viva amore !
« L'uno e l'altro ci consola,
« Uno passa per la gola,
« L'altro va dagli occhi al cuore.
« Bevo il vin; cogli occhi poi
« Faccio quel che fate voi,

siete molto tentati a credere che un vero Cavaliere, un uomo di fina educazione e di sentire squisito potesse impazzirne al punto di diventare comico spettacolo d'altrui e di sè stesso.

L'esempio della *Locandiera* ci porta a notare un altro de' punti caratteristici ma difettosi della Commedia Goldoniana: la quasi assenza dell'amore. Non è che l'amore sia escluso dalla favola goldoniana; al contrario, sotto un certo aspetto, si può dir di lei come della favola di Menandro: *nulla est sine amore;* ma vi entra più come parola che come cosa; più come insegna che come merce, più come filo d'intrigo, o maschera d'interessi, o pretesto e preparazione di mogliazzi, che come sentimento. Una fanciulla pudicamente ma ardentemente innamorata, non c'è; forse sono più amanti gli uomini. Florindo che è di solito il Cavaliere, è sempre più disinteressato di Rosaura che lo sposa più per il titolo o per uscir di casa, o per fregola di vesti e di gioje, che per amore. Ci sono due o tre commedie in cui l'amore è protagonista, come gl'*Innamorati, gli Amori di Zelinda e Lindoro* e *le Inquietudini dell'una e le Gelosie dell'altro;* ma anche quel poco di calore che tramandano viene più dall'intreccio che dalla passione. Soltanto il *Cavaliere della Colerie* e *Giannina* nel *Curioso Accidente* a me pajono veramente innamorati: lui però più di lei; ed è solo a meravigliarsi che il Goldoni, la prima volta forse che dipinge un affetto con un po' di sole italiano, trasporti la scena in Olanda. Forse che nel secolo dei cicisbei e dell'Arcadia egli trovava esagerato l'amor fervido e sincero?

Il più delle volte in Goldoni l'amore è una bambocciata. Due ragazzi menati ancora per le orecchie dal babbo e dalla mamma, per lo più coll'aria di scemi, e che sembrano aver appena la coscienza del loro sesso, son destinati da' parenti a maritarsi; appena si vedono, si sentono rimescolare senza sapere il perchè, si desiderano, si vogliono, ma non san dirselo a parole, se lo dicono colle occhiate, colle smorfie, coi strofinamenti, finchè suoni la loro ora e babbo e mamma li benedicano. Questo nella mente del poeta, ed oggi ancora in quella di certi pubblici, è l'amore ingenuo! Per me non è che l'ipocrisia dell'ingenuità, ipocrisia tanto spiacente, quanto più ha per maschera l'innocenza e la semplicità della giovinezza. Però codesti amori, non dirò d'ingenui, ma d'im-

becilli, saziano ed uggiscono subito, come ogni opera d'arte fuor della natura e del vero, e sebbene strappino talvolta, come ogni caricatura, per un momento le risate d' un pubblico o leggiero o grossolano, non reggono mai alla prova d' un uditorio colto ed eletto e vanno posti, io penso, fra le invenzioni meno artistiche del teatro goldoniano. In fatti il Goldoni stesso cacciò a preferenza questi suoi scemi, o come dicono in gergo da palcoscenico, *mamì*, nella Commedia veneziana, dove per le scene più umili e la società meno raffinata potevano stare a miglior agio senza stonare e staccare troppo: ma via via che andò progredendo ed accostandosi ai saggi ed alle forme più elevate, li tralasciò e abbandonò del tutto. L'amore ingenuo è uno dei fiori più delicati, sebbene rari, del teatro moderno, ma non è più raffigurato come l'ipocrisia dell'istinto ignorante, bensì come il santo tremito del pudore che ignora le forme, ma interpreta e possiede profondamente il sentimento, e lo abbella e purifica col modesto avvallar delle ciglia, co' candidi sorrisi, coll'alito profumato della gioventù e della grazia.

Accennai testè che la commedia goldoniana ha un processo torno un istante su quest'idea. Il piccolo mondo goldoniano doveva capire e adagiarsi meglio nella commedia veneziana che nell'italiana. In quella lo stesso riso del dialetto permetteva l'espressione d'alcuni sentimenti più famigliari, d'alcuni costumi popoleschi: in questa l'uso della lingua obbligava ad una società più scelta, ad una intonazione più alta, ad una pittura più profonda delle passioni e degli affetti. Ora per arrivare a questa cima Goldoni aveva il desiderio, non l'ali. Il suo volo più alto fu il *Burbero benefico*, e forse tant'era imbarazzante la povertà della sua lingua che se l'avesse dovuta scrivere in italiano non sarebbe riuscito. La sua aspirazione più costante fu di lasciar la commedia vernacola e di divenire il poeta comico dell'Italia intera. Però, accade spesso così: quello a cui anelava più ardentemente fu quello a cui riuscì meno vicino. Riuscì perfetto nella vernacola, riuscì grande ma non sommo, e soltanto al chiudersi della sua carriera, e in pochissimi esemplari, nella commedia italiana. Ed anco la perfezione della vernacola, per le cose dette, non è che relativa: relativa ad una società mezzana, ad una letteratura locale, ad un ideale di poesia limitato, alla vita insomma ed all'ufficio d'un dialetto.

Siccome però anche i dialetti sono utili allo studio della lingua, e le letterature locali scaturirono dalle varietà, sovente dolorose, della nostra storia ed esercitarono influssi varii ma perenni sulla intera nostra letteratura, e infine non vi è mezzo più certo per intenderci, per amarci, per neutralizzare questi resti d'acrimonie municipali che ancora oggi, non ostante un vincolo di 14 anni di gioje e di dolori, tornano di quando in quando ad amareggiarci, che mettere in comune, nella nostra favella più schietta, i nostri affetti, ed i nostri pensieri, così io per una volta almeno vi esporrò una commedia veneziana del Goldoni, e sarà quella che passa per il suo capolavoro vernacolo: *I Rusteghi!*

LEZIONE UNDICESIMA.

I Rusteghi.

Bontà e selvatichezza, una delle contraddizioni del cuore umano. — I rustici sono il contrario degli ipocriti: questi ostentano una bontà che non hanno: quelli una cattiveria a cui ripugnano. — Il contrasto tra la bontà e la rustichezza può avere diversi aspetti. — Possono essere tragici, drammatici e comici. — I rustici di genere comico s'incontrano ogni giorno. — I rustici sotto la loro scorza, oltre che buoni, sono deboli; e la gente li scopre e se li giuoca. — E forse li ama anche più. — I Rustici sono uno de' tipi del teatro goldoniano. — *Sior Todaro Brontolon.* — *I Rusteghi.* — *Il Burbero benefico*: loro analogie e differenze. — Ritratto de' quattro Rusteghi; loro governo domestico. — Come regolavano le mogli: come i figliuoli. — Il carattere de' rusteghi contrario alla vita gioconda di Venezia: e forse era un regime contro di essa. — Le prime malcontente del loro regime dovevano essere le donne. — Lo manifestano sin dalla prima scena. — La commedia s'intreccia con un progetto di matrimonio combinato tra i *Rusteghi*. — Ma come lo combinano? — Scene caratteristiche. — L'intreccio si complica. — Gradazioni nel carattere de' quattro *Rusteghi*. *Lunardo* più aspro ma più buono. *Maurizio* somiglia *Lunardo*, ma più leggiero e ciarliero. — Si crede più duro, ma anche meno buono. — A volte sembra matto. — *Cancian* invece è il rustico impotente. Siora *Felice* sua moglie lo tiene a bacchetta. — Il conte *Riccardo* è un cicisbeo innocuo. — Si avvicina lo scioglimento. — Ma come? — *Se ghe digo el come, xe finia anca la comedia.* — I tre *Rusteghi* a consiglio. — — Scena magistrale. — Siora *Felice* piomba in mezzo a loro. — E li mette tutti nel sacco. — I mariti capitolano: il matrimonio si combina. — Ultimo discorso della *siora Felice* che è anche la morale della Commedia. — *I quattro Rusteghi* furono scritti nel 1757: non si possono esattamente confrontare col *Burbero* per la diversità dell'idioma e in parte del soggetto. — Dove lo superino. — *I Rusteghi* in veneziano si possono leggere da tutti: perchè gli Italiani, se non li parlano tutti, però intendono i loro locali dialetti.

Nell'infinita varietà delle contraddizioni umane non è men singolare e notevole quella della bontà e della selvatichezza. Ci sono

degli uomini, nel fondo dell'animo loro buoni, o almeno retti ed equi, che si direbbe abbiano bisogno di nascondere la loro bontà e cortesia entro una scorza ruvida e spinosa per paura che il mondo li scopra e se ne approfitti. Essi fanno e sono il contrario degli ipocriti, questi ostentano una bontà che non sentono; quelli sfoggiano una crudeltà a cui ripugnano: gli uni portano la maschera del bene, gli altri del male, e naturalmente il fine loro è diverso, come diversi sono i motivi che li fanno agire. Tuttavia hanno entrambi un movente comune: la diffidenza. Se non che gli ipocriti del bene diffidano de' buoni, e hanno paura delle virtù; tanto vero, per dirla coll'autore del *Tartuffo*, che l'ipocrisia è un omaggio reso alla virtù; mentre l'altra specie di ipocriti, o per dir più esattamente, i misantropi, gli atrabiliari, i rustici, vedono dappertutto agguati ed insidie, credono che i buoni non possano essere che calpestati e non avendo altro mezzo per difendersi da questi sognati nemici, si mettono in volto una larva di crudeltà che allo aspetto li renda terribili, e, a giudizio loro, li preservi dai colpi dei tristi. Nè si deve confondere questa varietà speciale di tipi cogli ottimisti e pessimisti. L'ottimista vede e sente tutto bene e lo mostra e lo confessa; il pessimista al contrario, tutto male, e lo afferma e se ne vanta. In loro non c'è menzogna, non c'è ipocrisia, non c'è quindi contrasto. L'ipocrita e il selvatico simulano de' sentimenti, e se in loro v' è contrasto, v' è contrasto non nel fondo dell'anima loro, tra i loro affetti o le loro opinioni, ma alla superficie, tra le loro azioni e le loro opinioni.

Lasciando gli ipocriti propriamente degni di questo nome, il contrasto tra la bontà e la rustichezza, può aver diversi aspetti ed effetti, secondo la diversa cagione che lo produce, e il diverso grado a cui è giunto, le diverse circostanze che l'accompagnano, il diverso campo in cui si svolge. Se il contrasto è profondo, se l'animo in cui si agita è alto, se le cagioni che lo traggono allo esterno e lo mettono in azione, sono gravi, se il distacco tra la bontà e la misantropia o la selvatichezza, è sì grande, che quella confini coll' ingenuità e questa colla ferocia, allora gli effetti ne possono essere, secondo i varii gradi di tutti questi sentimenti, o terribili o pietosi, e il conflitto vestire forme più alte del dramma e della tragedia. Così il *Saul* d'Alfieri, il *Re Lear* di Shakespeare,

Il figlio della selva di Halm non sono che tragici selvaggi combattuti tra la generosità profonda del loro cuore e la innata diffidenza del bene e l'aborrimento degli uomini. *Il Misantropo* invece di Molière, e facendo un salto a precipizio, *Il Misantropo* di Kotzebue e *L' atrabiliare* di Alberto Nota sono bensì malati del medesimo male, ma in un grado meno intenso, e offrendo uno spettacolo di sofferenze minori, in parte meritate, in parte immaginarie, in parte rimediabili, non destano che una compassione severa e non riescono che all' interesse drammatico. Ponete invece che il contrasto sia debole; i fatti che lo cagionano leggieri, le conseguenze che porta o insignificanti o liete, i caratteri, le condizioni delle persone in cui ha luogo, comuni, la scena in cui si svolge, modesta; ponete che la bontà sia tutt'altro che eroica, e la selvatichezza tutt'altro che terribile, e avete la commedia.

Anche senza evocarli dalla storia e dall' epopea, frugar nei romanzi e ne' poemi, e metter sossopra le cronache criminali, fra la gente che s' incontra ogni giorno e colla quale forse si convive, s' incontrano de' tipi originali, che non vi possono fare una concessione senza brontolare; che non sanno compire una buona azione senza accompagnarla d'una scortesia; che il giorno in cui fossero costretti a farvi una carezza, finirebbero col lasciarvi il segno d' un graffio! Infelici e malati in collera con sè stessi, col mondo, collo stesso bene che fanno. Per lo più questo vizio viene da un temperamento disgraziato; da una malattia fisica cagione della morale, qualche volta da abiti d' educazione, da pregiudizi di casa, di mestiere, di casta: qualche altra da quell'errore, così facile ne' deboli, che scambia la brutalità colla forza, la urbanità colla debolezza; le forme della ruvidezza col segno dell'autorità, il terrore altrui col rispetto. In fatto essi sono i più deboli di tutti. La gente non tarda a scoprire prima che essi lo sospettino, che la loro ferocia è artificiata e la loro terribilità teatrale: che non hanno di vero e sincero che la loro bonarietà e finisce col giuocarseli e col burlarsene. Anche coloro che o per necessità o per dovere vivono loro vicini e soggetti, i parenti, i figliuoli, i servi, destinati ad essere le vittime giornaliere più prossime e immediate delle loro asprezze e rusticherie, conoscendo il fondo del loro buon cuore non possono disamarli, e,

conoscendo la superficialità della loro selvatichezza, imparano a profittarne e ne aspettano con pazienza i frutti.

Sopra siffatti tipi, il grande scrutatore e scopritore di caratteri comici, Goldoni, fissò più volte gli occhi e ne fece ora in un aspetto, ora in un altro, uno dei soggetti preferiti delle sue commedie. I rustici, i selvatici, gli atrabiliari, i brontolatori, i rabbiosi formano nel teatro Goldoniano una trilogia che comincia col *Sior Todaro brontolon*, si svolge ne' *Quattro rusteghi*, finisce nel *Burbero benefico*. Tutte e tre queste commedie sono rappresentazioni del medesimo carattere: solamente nel *Sior Todaro* è impersonato in un solo, e ne' *Quattro rusteghi* suddiviso in quattro persone. Non è che io non vegga le differenze che corrono tra questi varj tipi. *Il sior Todaro* anzi si stacca da tutti gli altri, e per alcuni tratti più singolari potrebbe far modello da sè. Egli infatti è più rustico che buono: mentre è precisamente il contrario degli altri cinque. Di più la sua troppo nascosta e troppo profonda bontà è combattuta, oltre che dalla selvatichezza spesso brutale, dall'avarizia. Non un'avarizia così febbrile e morbosa come quella dell'Arpagone; un'avarizia che all'arca del suo oro è pronta a sacrificare tutto e tutti e persino sè stessa; ma quell'avarizia un po' meno innaturale, un po' più ragionata, nascente non tanto da un istinto patologico, quanto da un errore e da un pregiudizio filtratosi da lungo tempo nell'animo, e che potrebbesi piuttosto chiamare spilorceria, taccagneria, avidità usuraja, non meno per questo crucciosa a sè ed agli altri, anzichè vera e propria avarizia.

Il sior Todaro potrebbesi tradurre nell' usurajo brontolone. Però egli è tutt' altro che una figura simpatica ed è pertanto fra i rustici goldoniani il meno perfetto. Poichè la perfezione non poteva nascere appunto che da quel medesimo contrasto che produce anche la simpatia, cioè dal giuoco alterno della bontà colla sordidità, giuoco vivacissimo ne' *Rusteghi* e più ancora nel *Burbero benefico*, ma appena sensibile e talvolta completamente sospeso nel *Sior Todaro*. Tuttavia anche il sior Todaro è più un burbero che un tristo, un burbero colle idee misere e taccagne d'un mercantuccio veneziano; che ama a modo suo i suoi parenti, non vuol nuocere a nessuno, non vuol dare il

proprio, ma non appetisce l'altrui, e che se non fosse quel suo perpetuo borbottar di tutto e contro tutti, tra i padri un po' tirannelli, e i borghesi un po' grossolani del secolo scorso potrebbe anche passare per uno de' buoni e de' saggi.

Il tipo che a Goldoni riuscì meno completo nell'unica figura del Sior Todaro, gli si spiegò meglio ne' *Quattro Rusteghi:* verrà un giorno in cui egli stesso lo condenserà e lo raffinerà nel *Geronte;* ma fermiamoci per ora alla commedia veneziana. Son quattro buoni Veneziani di quel medio ceto che Goldoni aveva così alla mano, mercanti tutti quattro di banco e bottega: benestanti perciò, ma non ricchi: tre maritati a una donna della loro medesima condizione, anzi un di loro, il Sior Lunardo, in seconde nozze, il quarto invece vedovo; e che s'accordano talmente nelle idee, ne' gusti, nel carattere, che se fossero nati fratelli, allevati e cresciuti alla medesima scuola, non lo potrebbero essere di più. Tutti quattro sono onesti, galantuomini e buoni padri di famiglia, amano le loro metà e i loro figliuoli, non adorano il loro prossimo, ma non lo maltrattano e sarebbero incapaci anche del solo pensiero d'una cattiva azione. Ma sopra a questo fondo d'onestà, hanno tutti e tre uno strato così denso di ruvidezza, che al di fuori sembrano anche più parenti che al di dentro. Concordi sulle idee capitali dell'onesto e del giusto, lo sono anche più sul modo con cui codificano quelle idee in famiglia e le praticano in società. Anzitutto vita ritirata e quasi claustrale; la porta di casa sempre chiusa; attendere a' proprii affari; lavoro ed economia; non accettare nè fare inviti; amici pochissimi e provatissimi ed anche quelli a casa loro; bando assoluto a' forastieri ed a sconosciuti; guerra al lusso ed alla moda; interdetti i teatri, maschere punto; di balli nemmeno discorrere; se mai a lunghi intervalli i moderati e casalinghi piaceri della tavola e dei giuochi innocenti.

Circa alla moglie e a' figliuoli, morale e disciplina conforme. La donna amata ma soggetta: governata con rigidezza: tenuta corta a quattrini ed a vesti: tappata in casa, alla calza, all'aspo, alla cucina, alle faccende domestiche: i figliuoli guidati anche più ferreamente col bastone; lavorino al banco ed al libro mastro del padre: dare del *lei* « al signor babbo » e alla « signora mamma: » nessuna confidenza: sorridere loro di rado e lasciarli sorridere anche

meno: non abbiano pensieri, volontà, passioni: ignorino tutto, quasi il sesso, o lo fingano. Venuta l'ora, maritarli come si vuole, senza che abbiano nemmeno sentore del novizzo o della novizza. E per conseguenza, per mantenere inviolato questo costume e rispettato questo codice: occhio severo e inquisitore, muso arcigno, parola secca e imperativa: nascosta la dolcezza, dissimulato l'affetto, affettata la austerità: la voce sempre in aria per proteggere o rivendicare ad ogni momento questo o quel capitolo pericolante della domestica legislazione.

Tutto ciò, naturalmente, era quanto di più contrario si potesse immaginare all'indole gioconda, alla vita spensierata d'un Veneziano. Per mettere in effetto questo sistema conveniva appartarsi, isolarsi in mezzo a Venezia, non intendere, non veder le sue feste, chiuder l'orecchio al tripudio de' suoi carnevali, non saper più che ella fosse la città de' ridotti, de' teatri, de' balli e delle mascherate; andare a ritroso co' gusti, le voglie, le abitudini d'una intera popolazione e sopratutto colla femminile. E si capisce fino a un certo segno che quella crescente licenza di costumi, quella scossa allentatrice dei vincoli di famiglia, quelle abitudini ambigue del cicisbeato e del serventismo, quel ruinarsi improvviso delle grandi casate, producesse ne' vecchi tenaci del passato una reazione violenta e li consigliasse a tutelare con un pochin di rigore e di tirannia il pericolante edificio del consorzio comune. Però anche i *Rusteghi* hanno la loro ragione sociale; soltanto essendo un eccesso non proporzionato alle cause ed agli effetti, riescono comici. Le prime pertanto ad essere malcontente del regime dei quattro rusteghi dovevano essere le donne: e ce lo dicono subito fin dalla prima scena, la siora Margarita e Lucieta moglie e figlia di uno, anzi del principale de' quattro rusteghi, il sior Lunardo.

Lucieta. Siora mare...
Margarita. Fia mia.
Lucieta. Deboto xé fenio carneval.
Margarita. Cosa diseu, che bei spassi che avemo abuo?
Lucieta. Che diana! gnanca una strazza de comedia no avemo visto.
Margarita. Ve feu meravegia per questo? Mi gnente affatto. Xé

deboto sedese mesi che soo maridada, m'alo mai menà in nessun liogo vostro sior pare?

Lucieta. **E si sola? no vedeva l'ora che el se tornasse a maridar: co giera sola in casa, diseva tra de mi: lo compatisso sior pare; elo no me vol menar, no'l g'ha nissun de mandarme: se el se marida, andarò co siora maregna. El s'ha tornà a maridar, ma per quel che vedo, no ghe xé gnente nè per mi nè per ela.**

Margarita. **El xé un orso, fia mia; nol se diverte elo, e nol vol che se divertimo gnanca nu. E si savé? co giera da maridar, dei spassi no me ne mancava. Son stada arlevada ben. Mia mare giera una dona sutila, e se qualcosa no ghe piaseva, la saveva criar e la saveva menar le man: ma ai so tempi la ne dava i nostri divertimenti. Figurarse, l'autuno se andava do o tre volte al teatro: al carneval cinque o sie. Se qualchedun ghe dava una chiave de palco la ne menava all'opera, se no, a la comedia, e la comprava la so bona chiave, e la spendeva i so boni bezzeti. La procurava de andar dove la saveva che se fava de le comedie bone de poderghe menar de le fie, e la vegniva con nu, e se divertivimo. Andevimo, figurarse, qualche volta a Reduto; un pochetin sul Liston, un pochetin in piazzetta da le stroleghe, dai buratini, e un per de volte ai casoti. Co stevimo po in casa, g'avevimo sempre la nostra conversazion. Vegniva i parenti, vegniva i amici, anca qualche zovene; ma no ghe giera pericolo, figurarse.**

Pure il sior Lunardo è rozzo ne' modi, ma non è cattivo di cuore. Egli d'altronde ha in mente di maritare, o, per dirla col suo gergo sgarbato, *distrigarse* della sua Lucieta maritandola a Filipeto figliuolo del sior Maurizio, altro rustego come lui, e che gli aveva perciò allevato il novizzo proprio a modo suo; ed ha anzi pattuite con lui le prime promesse. Però per festeggiar gli sponsali e nello stesso tempo contentar le sue donne, con un segno almeno di carnevale, ha deciso in quel giorno d'invitar a pranzo il padre del novizzo e due altri suoi amici e colleghi di rusticità: sior Simon, sior Cancian colle rispettive consorti. E il novizzo? E Filipeto, direte voi? Il novizzo non ha da saper nulla, e non deve, sopratutto, vedere la novizza; come questa non deve vederlo nè saper nulla di lui: così vuole il signor Lunardo, così ha combinato col

signor Maurizio, così impone la buona regola, così credono che sarà. Tutt'al più il signor Lunardo ne farà un cenno alla moglie, ma col comando espresso di non dirne a nessuno, molto meno alla figlioccia.

Intanto ecco tornar a casa il signor Lunardo, ed ecco avviarsi, in due scene caratteristiche, la commedia.

Lunardo. Laorè, laorè. Per farme un complimento tralassè de laorar?

Lucieta. Ho laorà fin adesso. Ho deboto fenio la calza.

Margarita. Stago a veder, figurarse, che siemo pagae a zornada.

Lunardo. Vu sempre, vegnimo a dir el merito, me dè sempre de ste risposte.

Lucieta. Mo via, caro sior pare; almanco in sti ultimi zorni de carneval che no' l staga a criar. Se no andemo in nissun liogo, pazienza; stemo in pase almanco.

Margarita. Oh elo no pol star un zorno senza criar.

Lunardo. Senti che strambazza! cossa songio? Un tartaro? Una bestia? De cossa ve podeu lamentar? Le cosse oneste le me piase anca a mi.

Lucieta. Via donca, che el ne mena un pocheto in maschera.

Lunardo. In maschera? in maschera?

Margarita. (Adesso el va zoso!)

Lunardo. E avè tanto muso de dirme che ve mena in maschera? M'aveu mai visto mi, vegnimo a dir el merito, a meterme el volto sul muso? Coss'ela sta maschera? Per cossa se va in maschera? No me fè parlar. Le pute no ha da andar in maschera.

Margarita. E le maridae?

Lunardo. Gnanca le maridae, siora no, gnanca le maridae.

Margarita. E per cossa donca le altre, figurarse, ghe vale?

Lunardo. Figurarse, figurarse. Mi penso a casa mia e no penso ai altri (*la burla del suo intercalare*).

Margarita. Perchè, *vegnimo a dir el merito*, perchè sè un orso (*fa lo stesso*).

Lunardo. Siora Margarita, la g'abia giudizio.

Margarita. Sior Lunardo, no la me stuzzega,

Lucieta. Mo via, sia malignazo! sempre cussì. No m'importa d'andar in maschera. Starò in casa, ma stemo in bona.

Lunardo. No sentiu? Vegnimo.... no sentiu? La xé ela che sempre...

Margarita (*ride*).

Lunardo. Ridè, patrona? (*a Margarita*).

Margarita. Ve n'aveu per mal, perchè rido?

Lunardo. Via, vegnì qua tute do, sentì. De le volte anca mi g'ho qualcossa per la testa. e par che sia fastidioso, ma ancuo son de vogia. Semo de carneval, e voi che se tolemo la nostra zornada.

Lucieta. Oh magari!

Margarita. Via mo, sentimo.

Lunardo. Sentì: vogio che ancuo disnemo in compagnia.

Lucieta. Dove, dove, sior pare?

Lunardo. In casa.

Lucieta. In casa?

Lunardo. Siora sì, in casa. Dove voressi che andessimo? a l'osteria?

Lucieta. Sior no, a l'osteria.

Lunardo. In casa de nissun mi no vago; mi no vago, vegnimo a dir el merito, a magnar le coste a nissun.

Margarita. Via, via, no ghe tendè; parlé con mi, figuremose, voleu invidar qualchedun?

Lunardo. Siora sì: ho invidà de la zente: i vegnirà qua, e se godaremo, e staremo ben.

Margarita. Chi aveu invidà.

Lunardo. Una compagnia de galantomeni, tra i quali ghe ne xé do de maridai, e i vegnirà co le so padrone, e staremo alegri.

Lucieta. (Via, via, g'ho a caro) (*allegra*). Caro elo chi xeli? (*a Lunardo*).

Lunardo. Siora curiosa!

Margarita. Via, caro vechio, no volé che sapiemo chi ha da vegnir?

Lunardo. No, voleu che vel diga? Se sa. Vegnirà sior Cancian Tartufola, sior Maurizio da le Strope e sior Simon Maroele.

Margarita. Cospetto de diana! tre cai su la giusta! I avè ben trovai fora del mazzo.

Lunardo. Cossa voressi dir! No i xé tre omeni co se diè?

Margarita. Sior sì: tre salvadeghi come vu.

Lunardo. Eh, patrona, al tempo d'ancuo, vegnimo a dir el merito, a un omo che g'ha giudizio se ghe dise un omo salvadego. Saveu perchè? perchè vu altre done sè troppo desmestighe. No ve con-

tente de l'onesto; ve piasarave i chiasseti, i pacchieti, le mode, le bufonerie, i putelezzi. A star in casa ve par de star in preson. Co i abiti no costa assae no i xé beli; co no se pratica, ve vien la malinconia e no pensè al fin; e no g'avé un fià de giudizio, e ascolté chi ve mete su, e no ve fa specie sentir quel che se dise de tante case, de tante famegie precipitae; chi ve dà drio se fa menar per lengua, se fa meter su i ventoli; a chi vol viver in casa soa con riguardo, con serietà e riputazion, se ghe dise, vegnimo a dir el merito, secagine, omo rustego, omo salvadego. Parlo ben? Ve par che diga la verità?

Margarita. Mi no voi contender: tuto quel che volè. Vegnirà donca a disnar con nu siora Felice e siora Marina.

Lunardo. Siora sì. Cussì, vedeu? me piase anca mi praticar. Tuti col so matrimonio. Cussì no ghe xé sporchezzi, no ghe xé, vegnimo a dir el merito.... Cossa steu a ascoltar? Adesso non se parla con vu (*a Lucieta*).

Lucieta. Xele cosse che mi no posso sentir? (*a Lunardo*)

Lunardo. (No vedo l'ora de destrigarmela) (*piano a Margarita*).

Margarita. (Come va quel negozio?) (*piano a Lunardo*).

Lunardo. (Ve contarò) (*piano a Margarita*) Andé via de qua. (*a Lucieta*)

Lucieta. Cosa ghe fazzio.

Lunardo. Andé via de qua.

Lucieta. De diana! el xé impastà de velen.

Lunardo. Andé via, che ve dago un schiafazzo in tel muso.

Lucieta. Sèntela, siora mare?

Margarita. Via, co'l v' ha dito che andé, obedì (*con caldezza*).

Lucieta. (Oh se ghe fusse mia mare bona! Pazienza? Se me vegnisse un scoazzer, lo torìa) (*parte*).

Ma il signor Lunardo ha fatto anche lui i conti senza l'oste, anzi senza molti osti. Prima di tutto non ha contato che il signor Maurizio, un rustego, ma di pasta men dura di lui, n'avrebbe fatta, con tutte le raccomandazioni, anzi coll'ordine di tacere, la confidenza a Filipeto, e che questi n'avrebbe fatta la confidenza, colle medesime preghiere e scongiuri del silenzio, a donna Martina, moglie dell'altro rustego Simon; che la siora Marina l'avrebbe svelato colla stessa grande segretezza, e sempre scon-

giurando di non fiatarne con chicchessia, a donna Felice moglie del quarto rustego Cancian, la quale non avendo la suggezione col marito delle altre, complotta colla siora Marina, anche per far piacere a Filipeto e dispetto a' loro visi di marito, di far vedere la novizza al novizzo e proprio nella casa di lei.

Qui viene in acconcio di notare una gradazione nel carattere de' quattro rusteghi, che diventa il filo principale dell'intreccio e uno de' massimi pregi della commedia. I quattro mariti non sono ugualmente rustici ad un modo: se Goldoni li avesse fatti perfettamente somiglianti l'uno all' altro, sarebbe caduto nel monotono e nel falso, perchè una somiglianza assoluta non poteva che essere fuori del naturale, e l'interesse principale della sua commedia sarebbe andato perduto. Però il maestro nello stesso tipo scoperse quelle varietà che la natura stessa poteva segnare, e le scolpì ne' suoi quattro protagonisti. Così Lunardo è il carattere più intero e completo: più ruvido, più aspro degli altri, ma anche in fondo più buono, più amante delle sua famiglia, più facile a trovare il sentiero del cuore, a commoversi ed a beneficare. Quello stesso suo intercalare: « *Vegnimo a dir el merito* » che caccia dappertutto quel « *caro veccio,* » che gli torna così spesso sulle labbra, sono segni di una cortesia sepolta, che rompe la scorza e scappa fuori. Maurizio potrebbe somigliare a prima giunta a Lunardo, se non avesse una grossa menda: d'essere leggiero e quasi direi dottrinario. È lui che dopo aver promesso il silenzio, spiffera per il primo il segreto del matrimonio a Filipeto. Simon invece è forse più duro e più scabro di Lunardo, ma in cambio è anche meno buono e generoso. Nessun moto di cordialità e d'affetto; nessun raggio anche passeggiero di sole sulla perpetua nube del suo volto. Se fosse avaro, lo si direbbe il sior *Todaro Brontolon*, senz' altro. Sua moglie dice che a volte « gli par matto » e non ha torto. È il giorno dell'invito a pranzo di Lunardo, ed egli tornando in casa avverte sua moglie che desineranno fuori.

— Ma dove? chiede ragionevolmente la donna.

Simon. Vegnirè con mi (*risponde il marito*).
Marina. Ma dove?

Simon. Dove che ve menarò mi.
Marina. Per cossa no voleu che lo sapia?
Simon. Cossa importa che lo sapiè? Co sé co vostro mario, no sté a cercar altro.
Marina. In verità, me paré mato. Bisogna ben che sapia dove che s'ha da andar, come che m'ho da vestir, che zente ghe xé. Se ghe xé sugizion, no vogio miga andar a farme smatar.
Simon. Dove che vago mi, sì segura che no ghe xé sugizion.
Marina. Ma con chi andemio?
Simon. Vegniré con mi.
Marina. Mo la xé mo curiosa lu!
Simon. Ma la xé curiosa seguro.
Marina. Ho da vegnir senza saver dove?
Simon. Patrona, sì.
Marina. Muème el nome se ghe vegno.
Simon. E vu restaré a casa senza disnar.
Marina Andarò da mio cugnà Maurizio.
Simon. Sior Maurizio vostro cugnà andarà a disnar dove che anderemo nu.
Marina. Ma dove?
Simon. Vegnì con mi che lo savaré *(parte).*

Strano modo davvero di condurre la moglie a divertirsi, che se non fosse comico sarebbe crudele. Il sior Cancian invece è il rustico impotente. Egli ha tutte le idee, le opinioni e le voglie degli altri tre suoi colleghi, ma non ha la forza per sostenerle e farle rispettare. Sua moglie, donna di spirito, d'ingegno e d'energia lo soverchia, lo mena, lo strapazza, gli fa far a modo suo, ed egli è ridotto a brontolare in un canto. La moglie ha anche un cavaliere servente, il solo carattere in italiano, e forse per questo, il solo tratteggiato con fiacchezza; un cicisbeo a dir vero innocuo e indefinito, che potrebbe anche non eserci. ma che essendoci poco giova alla commedia, ma nulla toglie alla morale. I rapporti tra la signora Felice e il signor Conte Riccardo sono innocenti; ma non è nel sistema de' *rusteghi;* e fin qui potevano aver ragione di tollerare cicisbei. Però il sior Cancian non nasconde il suo dispetto, s'attenta qualche volta a manifestarlo, ma

appena comincia a fiatare, ecco la siora Felice dargli sulla voce e ridurlo al silenzio. Chi comanda nella casa del sior Cancian, chi porta come si suol dire i calzoni, è la siora Felice: ella fa alto basso, ella a spassi, a teatri quando vuole. Quella sera ha fatto comperare per forza una chiave di palco a suo marito, da dividere col cicisbeo, ma al marito questa pare troppo grossa, ed esclama: « La ciave l'ho comprada.... perchè m'avé incinganà; ma a l'opera mi no ghe vago, e no g' avé d'andar gnanca vu. » Ma la signora Felice se ne ride di queste minaccie di cui ha trionfato tante volte, e dopo essersi un po' bisticciati, ella dà sottovoce al povero marito questo avviso molto intelligibile:

— Senti, su; no me far el mato, chè povareto ti.

E il marito non ha altro che borbottar tra sè: « Siesta maledeta! La me fa far tutto quel che la vol. »

Intanto la trama ordita dalla siora Felice assieme colle altre mogli de' rusteghi per far vedere Lucieta a Filipeto, è riuscita. Filipeto viene in maschera da donna Marina, siamo di carnevale e a Venezia, col signor conte Riccardo pure mascherato in casa del signor Lunardo: i due novizzi si vedono, si struggono, per dirla alla veneziana, *si snanarano;* le tre donne li rincuorano e fanno loro anche un po' di lezione, ma arrivando all'improvviso il sior Lunardo, spingono nella camera vicina le due maschere, e si tenta tenere a bada con ciarle il *rustego* terribile: ma nel più bello ecco sopraggiungere trafelato sior Maurizio, il quale grida che non ha più trovato a casa il figliuolo e che è stato visto col conte Riccardo conoscente della signora Felice, alla quale chiede di tutto questo intrigo. La siora Felice risponde: chiedetelo a mio marito. Il sior Cancian replica che non lo conosce, ma che è stufo d'averlo tra i piedi, perchè lo crede un cattivo arnese, « *un fa le pele,* » frase veneziana che vuol dire: un ingaggiator di soldati, un mercante di carne umana. A queste parole il signor conte Riccardo, che è nella stanza vicina, esce infuriato a chieder ragione: esce dietro lui Filipeto: la trama è scoperta: i babbi infuriano: le donne tremano: gli amanti non si reggono più dallo spavento: gli uomini alzano le mani, le donne s'inginocchiano: gl'innamorati scappano: la signora Felice finalmente interviene a dire che poichè ella ha fatto il guasto vuol fare an-

che lei la penitenza, e chiede l'aiuto del Conte per aggiustare la faccenda.

— Ma come? dice questi.

Felice. — Come, come! se ghe digo el come, xé fenia la comedia. Andemo. — E in queste parole cala il sipario del secondo atto.

Dopo tanto scandalo i tre rustici Lunardo, Cancian e Simon sono adunati a consiglio per deliberare sul da farsi. Tutti tre inclinano a incolpare principalmente le loro donne e cercano un castigo adeguato al fallo; ma circa all'applicarlo, non concordano. I tre rustici, come dissi, non sono tutti d'un'egual forza e temperamento. Lunardo è in fondo più energico, ma anche più sensibile di Simon. Questi è il più stizzoso di tutti; come Cancian, la vittima della signora Felice, è il più debole. Però all'atto di giudicar delle loro donne e di prendere una risoluzione grave, i loro diversi umori vengono a galla e le loro diverse tempre si urtano e si contrastano. A me la scena pare tra le più caratteristiche della commedia, anche perchè riepiloga le opinioni di quel tempo e di quella classe sui diritti maritali e paterni. Eccola:

Lunardo. Se trata de onor, se trata, vegnimo a dir el merito, de riputazion de casa mia. Un omo de là mia sorte! Cossa dirai de mi? Cossa de Lunardo Crozzola?

Simon. Quieteve, caro compare. Vu no ghe n'havé colpa. Xé causa le done: castighéle, e tuto el mondo ve lodarà.

Cancian. Si ben, bisogna dar un esempio. Bisogna umiliar la superbia de ste mugier cussì altiere, e insegnar a i omeni a castigarle.

Simon. E che i diga pur che semo rusteghi.

Cancian. E che i diga pur che semo salvadeghi.

Lunardo. Mia mugier xé causa de tuto.

Simon. Castighéla.

Lunardo. E quela frasconazza la ghe tien drio.

Cancian. Mortifichéla.

Lunardo. E vostra mugier ghe tien terzo.

Cancian. La castigarò.

Lunardo. E la vostra sarà d'acordo.

Simon. Anca la mia me la pagarà.

Lunardo. Cari amici, parlemo, consegiemose. Con custie, vegnimo a dir el merito, cossa avemio da far? Per la puta xé facile; e g'ho pensà, e ho stabilio. Prima di tuto a monte el matrimonio. Mai più che no la parla de maridarse. La mandarò a serar in t'un liogo, lontana dal mondo tra quatro muri, e la xé fenia. Ma le mugièr come le avemio da castigar? Disé la vostra opinione.

Cancian. Veramente, confesso el vero, son un pochetin intrigà.

Simon. Se podarave ficarle anca ele in t'un retiro tra quatro muri, e destrigarse cussì.

Lunardo. Questo, vegnimo a dir el merito, sarave un castigo più per nu che per ele. Bisogna spender; pagar le spese, mandarle vestie con un pocheto di pulizia, e per retirae che le staga, le g'avarà sempre là dentro più spasso e più libertà che no le g'ha in casa nostra. Parlio ben?.

Simon. Disé benissimo. Specialmente da vu e da mi, che no ghe lassemo la brena sul colo, come mio compare Cancian.

Cancian. Cossa voleu che diga. G' avé rason. Podaressimo tegnirle in casa, serae in t'una camera; menarle un pochetin a la festa con nu, e po tornarle a serar, e che no le vedesse nissun, e che no le parlasse a nissun.

Simon. Le done serae? Senza parlar con nissun? Questo xé un castigo che le fa crepar in tre dì.

Cancian. Tanto megio.

Lunardo. Mo chi è quell'omo che vogia far l'aguzin? e po se i parenti lo sa, i fa el diavolo; i mete soto mezzo mondo, i ve la fa tirar fora, e po ancora i ve dise che sè un orso, che sè un tangaro, che sè un can.

Simon. E co avó molà, o per amor o per impegno, le ve tol la man, e no se più paron de criarghe.

Cancian. Giusto cussì ha fatto con mi mia mugier.

Lunardo. La vera saria, vegnimo a dir el merito, doperar un pezzo de legno.

Simon. Sì, da galantomo, e lassar che la zente diga.

Cancian. E se la se revolta contra de nu?

Simon. Se podarave dar, savè.

Cancian. Mi so quel che digo.

Lunardo. In sto caso, se trovaressimo in t'un bruto cimento.

Simon. E po, no saveu? Ghe ne xé dei omeni che bastona le so mugier, ma credeu che gnanca per questo i le possa domar? Oibò! le fa pezo che mai; le lo fa per dispeto: se no i le copa, no gh'è rimedio.

Lunardo. Coparle po no.

Simon. Mo no, certo; perchè po, voltèla, menèla, senza done no se pol star.

Simon. Mo no saravela una contentezza aver una mugier bona, quieta, ubidiente? No saravela una consolazione?

Lunardo. Mi l'ho provada una volta. La mia prima, povareta, la gera un agnelo. Questa la xé un basilisco.

Cancian. E la mia? Tuto a so modo la vol.

Simon. E mi crio, strepito, e no fazzo gnente.

Lunardo. Tuto xé mal, ma un mal che se pol soportar, ma in t'el caso che son mi adesso, vegnimo a dir el merito, se tratta de assae. Voria resolver e no so quala far.

Simon. Mandèla da i so parenti.

Lunardo. Certo! aciò che la me fazza smatar.

Cancian. Mandèla fora: fèla star in campagna.

Lunardo. Pezo! la me consuma le intrae in quatro zorni.

Simon. Fèghe parlar; trovè qualchedun che la metà in dover.

Lunardo. Eh! no l'ascolta nissun.

Cancian. Provè a serarghe i abiti, a serarghe le zogie, tegnirla bassa: mortifichèla.

Lunardo. Ho provà, se fa pezo che mai.

Simon. Ho capio; fè cussì, compare.

Lunardo. Come?

Simon. Godevela come che la xé.

Cancian. Ho pensier anca mi che no ghe sia altro rimedio.

Lunardo. Sì, l'ho capia, che xé un pezzo. Vedo anca mi, che co l'è fata, no ghe xé più remedio. M'aveva comodà el me stomego de soportarla; ma questa che la m'ha fato la xé tropo granda. Rovinarme una puta de sta sorte? Farghe vegnir el moroso in casa? Xé vero che mi ghe l'aveva destinà per mario, ma cossa savevela, vegnimo a dir el merito, la mia intenzion? G'ho dà

qualche motivo de maridarla? Mo no me podevio pentir? No se podeva dar che no se giustessimo? No podeva portar avanti de i mesi e de i ani? E la me lo introdusse in casa? in mascara? de scondon? La fa che i se veda? la fa che i se parla? Una mia puta? una colomba inocente. No me tegno: la voi mortificar se credesse, vegnimo a dir el merito, de precipitar.

Simon. Causa siora Felice.

Lunardo. Sì causa quela mata de vostra mugier.

Cancian. G'avè rason. Mia mugier me la pagarà.

Ma Cancian non ha ancora finito di pronunciar queste minacciose parole, che la stessa signora Felice, coll'audacia d'un corpo franco, va ad assalire i generali nemici nella loro propria tenda, e piomba in mezzo a loro. I tre congregati tentano far testa al temerario assalitore: il signor Cancian, sentendosi spalleggiato dai due compagni, trova o crede trovare, per pochi istanti, il suo coraggio tante volte perduto; ma la signora Felice è donna; ha cioè prima d'ogni cosa la forza della sua debolezza, è bella, graziosa, ardita, seducente, e possiede poi una lingua così sciolta, così esercitata, da mettere in sacco tutti gli avvocati del foro veneto, che non erano mai stati nè pochi nè imbrogliati nello scilinguagnolo.

Ella infatti con poche parole rimette a tacere il signor Cancian; riduce alle ultime trincee, se non vince, gli altri due nemici; prende campo in mezzo a loro siccome la più forte, e quando finalmente il signor Lunardo, il più coraggioso di tutti, le chiede:

— Mo perchè far sta cossa? mo perchè menarlo? mo perchè siora Marina la se n'ha intrigà? mo perchè mia mugier s'hala contentà?

Felice. — Mo perchè questo, mo perchè st'altro! Ascolteme: sentì l'istoria, come che la xé. Lasseme dir; no me interompé. Se g'ho torto, me daré torto; e se g'ho rason, me daré rason. Prima de tuto lassé, patroni, che ve diga una cossa. No andé in colera, e no ve n'abié per mal. Sè tropo rusteghi; sè tropo salvadeghi. La maniera che tegnì co le done, co le mugier, co la fia, la xé cussì stravagante, fora de l'ordinario, che mai in eterno le ve podarà

voler ben: le ve obedisse per forza, le se mortifica con rason, e le ve considera, no marii, no pari, ma tartari, orsi e aguzini. Vegnimo al fato. No vegnimo a dir el merito, vegnimo al fato. Sior Lunardo vol maridar la so puta: no'l ghe lo dise, no'l vol che la lo sapia, no la lo ha da veder: piasa o no piasa, la lo ha de tor. Acordo anca mi che le pute no sta ben che le fazza l'amor, che el mario ghe l'ha da trovar so sior pare, e che le ha da obedir; ma no xé mo gnanca giusto de meter a le fie un lazzo al colo e dirghe: ti l'ha da tior. G' avé una fia sola, e g' avé cuor de sacrificarla? (*a Lunardo*) Mo el puto xé un puto de sesto, el xé bon, el xé zovene, no'l xé bruto, el ghe piasarà. Seu seguro, vegnimo a dir el merito, che el g' abia da piàser? e se no'l ghe piasesse? Una puta arlevada a la casalina con un mario fio d'un pare salvadego, sul vostro andar, che vita dovaravela far? Sior sì, avemo fato ben a far che i se veda. Vostra mugier lo desiderava, ma no la g' aveva coragio. Siora Marina a mi s' ha racomandà. Mi ho trovà l'invenzion de la mascara, mi ho pregà el forestier. I s' ha visto, i s' ha piasso, i xé contenti. Vu dovarave esser più quieto, più consolà. Xé compatibile vostra mugier, merita lode siora Marina. Mi ho operà per bon cor. Se sì omeni, persuadeve; se sì tangheri, sodisfeve. La puta xé onesta, el puto no ha falà, nu altre semo done d'onor. Ho fenio l'arenga; laudé el matrimonio, e compatì l' avocato. (I ho messi in saco con rason).

E i tre poveri mariti restano lì intontiti e a bocca aperta; si chiedono consiglio a vicenda e non lo trovano; già propongono di rassegnarsi, o, come dice il sior Simon: *de tor le cose come le vien*, e tutti già stanno per capitolare a discrezione, meno Lunardo, che consente anche lui al matrimonio come al migliore dei rimedi o al minore de'mali, ma che vuol prima far atto, come suol dirsi, d'autorità, e sfogarsi un po' colla moglie sventata e la figlia ribelle. E vengono infatti; e poco dopo arrivano anche *sior Maurizio* e *Filipeto:* tutta la brigata è radunata, i babbi gridano, le mamme si umiliano, i figliuoli piangono e pregano; ma alla fine anche i babbi si commovono. Sior Lunardo, il più generoso, già si asciuga gli occhi, sior Cancian lo imita, gli altri, ultimo Simon,

lo seguono, e, trapassato ormai l'ultimo strato della loro rustichezza, prendono per mano i due poveri ragazzi, li uniscono e li benedicono.

Tutti sono contenti; il sior Lunardo invita i suoi ospiti ad andar a pranzo, e la signora Felice non, ancora sazia di vittoria, vuole che si inviti anche il signor conte Riccardo che ha fatto tutto per que' figliuoli, che è un così compito cavaliere; ma il sior Lunardo è sempre rustego e risponde di no, e la signora Felice conviene che ricorra ancora per una volta alle armi della sua eloquenza e fa un discorsetto che, essendo anche la morale della commedia, può chiudere questa mia rassegna.

Felice. — **Vedeu? Sta rusteghezza, sto salvadegume che g'avé intorno, xé sta causa de tuti i desordeni che xé nati ancuo, e ve farà esser.... tuti tre, saveu? parlo con tuti tre; e ve farà esser rabiosi, odiosi, malcontenti e universalmente burlai. Siè un poco più civili, tratabili, umani. Esaminé le azion de le vostre mugier, e co le xé oneste, doné qualcossa, soporté qualcossa. Quel Conte forestier xé una persona propria, onesta, civil; a tratarlo no fazzo gnente de mal; lo sa mio mario, el vien con elo; la xé una pura e mera conversazion. Circa al vestir, co no se va drio a tutte le mode, co no se rovina la casa, la pulizia sta ben, la par bon. In soma, se volé viver quieti, se volé star in bona co le mugier, fé da omeni, ma no da salvadeghi: comandé, no tiranegié, e amé, se volé esser amai.**

I quattro Rusteghi furono scritti in Venezia nel 1757, tre anni prima della partenza di Goldoni per Parigi, e sostennero, per dirla coll'autore, lo spettacolo per tutto l'autunno di quell'anno. Solo è notabile che essi seguirono immediatamente nel medesimo teatro alla *Dalmatina*, drammaccio di genere patetico ,ma che aveva ottenuto un uguale e maggiore trionfo. Tanto sono bizzarri e contradditorj i giudizi della moltitudine! Ma d'allora in poi i *Rusteghi* presero possesso delle scene italiane, tradotti anche in lingua, e non le lasciarono, nè credo le lascieranno più. Fu detto che essi siano superiori al *Burbero,* ma sono affermazioni arrischiate, più facili a pronunciarsi che a provarsi. Poichè la diversità dell'i-

dioma rende quasi impossibile un esatto paragone. Certo *I quattro Rusteghi* son quattro figure modellate da maestro, tanto più mirabili, quanto maggiore era la difficoltà a tratteggiare, di un sol tipo, quattro varietà diverse, e con tutta quella gradazione di mezze tinte e chiaroscuri che il soggetto richiedeva. Invece è giusto dire che la maggior naturalezza, derivante da un dialetto vivo e grazioso, era più facile conseguirla co' *Rusteghi*, mentre il comico che voleva mettere in scena una società più eletta, in un linguaggio più colto, aveva da superare col *Burbero* una difficoltà che colla commedia de' quattro mercanti veneziani non aveva. Comunque sia, i *Rusteghi* resteranno una delle miniere più ricche dei sali e della *vis comica;* uno degli esemplari più illustri della buona commedia di carattere. Sarà questa la prima e l' ultima commedia veneziana del Goldoni che io vi avrò letto; ma avrei stimato nascondere una delle faccie più splendide del suo teatro, tirandovi sopra un velo di ingrato obblio. Altre scene veneziane però, oltre questa, come le *Baruffe Chiozzotte,* la *Casa nova, Sior Todaro,* non sono indegne della vostra lettura e non saranno infruttuose a' vostri studii. Nè vi arresti il dialetto. Dissi l'anno scorso che tant' era il vincolo che unisce insieme reconditamente i popoli italiani, che essi non sapranno bensì parlare i particolari idiomi di questa o quella regione diversa dalle loro, ma tutti, o quasi, per un fraterno istinto li intendono e li sentono vicendevolmente. Ora, non dubitate, il veneziano è così armonioso, così vocale, così simile per questi rispetti al vostro, che voi lo intenderete. Il piccolo sforzo che potrete fare, sarà un segno d' amore a Venezia, come lo sforzo che fa il veneziano e il lombardo, per intendere e gustare il siciliano, sarà un omaggio reso alla Sicilia. Gli è soltanto mettendo in comune tutti i frammenti, tutte le reliquie delle nostre usanze, de' nostri affetti, de' nostri parlari locali che si potrà creare: « quella vita intellettual piena d' amore » che è la sola vera e salda unità, la sola che possa sfidare gli assalti delle esterne inimicizie e il soffiare cieco e irato delle discordie cittadine.

LEZIONE DODICESIMA.

Goldoni e Molière.

Che cosa v' ha di comune tra il Goldoni e il Molière. — Che cosa li uguaglia. — Che cosa li distingue. — La frase di Chenier: « Goldoni è il Molière dell'Italia, » non regge alla critica. — Differiscono sotto tutti gli aspetti storici, biografici, letterarj. — Diverso il secolo in cui nascono. — Diverse le vicende della giovinezza. — Molière ha tre aiuti: potenti mecenati; un secolo colto; una lingua formata. — Questa principalmente mancò a Goldoni. — Molière dopo sette anni d'odissea è presentato alla Corte. — Di là data la sua fortuna. — Prima in lui prevalse l'attore: ora l'autore. — Caratteri diversi di Goldoni e di Molière. — Indole aspra, appassionata, melanconica di quest' ultimo. — Boileau lo chiamava contemplatore. — Lo stesso spirito acuto, profondo, c'era nelle sue Commedie. — Il fondo del suo teatro è più drammatico che comico. — Lo dimostrano *il Misantropo*, *il Tartuffo*, ecc. — Goldoni deriva principalmente dalla Commedia dell'arte. — Molière no. — Esagerata sentenza del Tiraboschi in proposito. — Tolse alle commedie dell'arte l'artificio del sceneggio. — Ma l'arte somma e peculiare del dipingere i caratteri la tolse da sè solo. — In ciò sta la sua superiorità sul Goldoni. — La tradizione da cui deriva Molière è la gallo-latina. — Ma trasformata dal genio nazionale francese. — La coltura francese del secolo XVII ebbe tutta questo carattere. — La Fontaine conferma questo giudizio. — Più profonda la differenza de' due comici nella società tolta a dipingere. — Goldoni, il medio ceto. — Molière, tutti i ceti, ma anche la nobiltà e la Corte. — Molière inoltre penetra il fondo dei caratteri. — E ne dipinge tutte le varietà. — Non s' arresta solo alle debolezze comiche, ma arriva fino ai vizj. — Le opere di Molière contengono quasi tutte un concetto filosofico. — Goldoni è più semplicemente artista. — Però nella pittura di soli temperamenti o di difetti superficiali vince il francese. — *Il Tartuffo* segna una differenza anche più marcata. — Goldoni non avrebbe concepito un soggetto simile. — O l'avrebbe concepito leggermente, come *il Bugiardo* e *il Maldicente*. — Molière era arbitro del riso e dello sdegno. — Goldoni solo del riso. — Goldoni però, non potendo imitar nessuno, nemmeno Molière, restò più originale. — Egli aveva pregi che mancarono a Molière. — Si riepilogano le loro somiglianze. — Molière è più grande, perchè si fusero in lui due scuole e quasi il genio di due nazioni.

Abbiamo assistito alla genesi ed allo sviluppo della commedia Goldoniana, ne abbiamo distinti i generi e tracciati i caratteri:

abbiamo preso parte col Goldoni alle sue lotte col Chiari e col Gozzi: l'abbiamo veduto in viaggio per Parigi, chiamatovi da un Ministro del Re; e prima di seguirlo nella terra straniera, ultimo campo delle sue imprese e della sua vita, rispondiamo insieme ad una domanda che viene spontanea alla mente appena si pensa a Goldoni, che è stata fatta da tanti, e alla quale, a parer mio, non è stata data fino ad oggi nessuna risposta, o ne furono date troppe di sragionate e insoddisfacenti, il che torna anche peggio.

Che cosa ha di comune il Goldoni col Molière? Che cosa li uguaglia, che cosa li distingue? Son due comici entrambi, scolari della natura, e maestri della verità: entrambi novatori della scena. Nulla dunque di più naturale il pensare che l'uno derivi dall'altro, come figliuolo dal padre, e il dire con Giuseppe Chenier, che « Goldoni è il Molière d'Italia »; come un italiano per rappresaglia direbbe, che Molière è il Goldoni di Francia.

Pure quando il Chenier disse quelle parole, le diceva per toccare più al vivo il cuore de'suoi colleghi della Convenzione, che non furono mai, come sapete, di fibra troppo molle, e ai quali voleva strappare una pensione per la vedova del povero Carlo, morta in miseria: e non faceva che della rettorica, una bella e santa rettorica in faccia alla morale umana ed alla carità evangelica; ma, in faccia alla storia ed alla verità, rettorica vuota e falsa come tutte le altre. Però quello che era scusabile a Chenier in una occasione simile, non lo è più a gente che è chiamata non a pronunciare un giudizio politico, ma una sentenza letteraria, e deve fare l'ufficio non di benefattore, ma di critico.

Questa parola « Goldoni è il Molière dell'Italia, » è così contraria al vero sotto tutti i rispetti e biografici e storici e letterarj e scenici, che non può nemmeno avere il valore relativo d'una similitudine. Quando io mi sono messo ad esaminarla, molto tardi, a dir vero, perchè anch'io per molti anni mi son pasciuto della frase bell'e fatta, ho trovato che anche ad essa si poteva applicare la famosa similitudine Manzoniana de' barattoli degli speziali, che di fuori son tutti rabescati di parolone greche e latine e di dentro non contengono nulla. Cominciamo dalla biografia e dalla storia.

In che secolo e come sia nato e vissuto il Goldoni, lo vedeste:

in che secolo nascesse e vivesse il Molière, lo vedremo ora. Molière nasce in quello che fu detto secolo d'oro della Francia, in compagnia di Corneille, di Racine, di Descartes, di Pascal, di La Fontaine, di Boileau, di Le Brun, di Condè, di Catinat, di Vauban, di Bordaloue, di Bossuet, di Madama di Sevigné: secolo generatore di tutta la civiltà francese successiva; il loro cinquecento; più la gloria guerresca e la potenza politica che noi non abbiamo avuto, anzi abbiamo perduto.

Simbolo politico di quella grandezza è Luigi XIV, e simbolo letterario l'Accademia francese: quello il sole di tutto quel firmamento, eccitatore, condensatore, diffonditore di tutta quella luce; questa, tempio, asilo di tutto quel fervore intellettuale, a cui apprestava il massimo stromento di potenza nella determinazione definitiva della lingua nazionale. Di sotto quel focolare di vita si destò anche la fiamma della nuova commedia con Giambattista Poquelin, al secolo teatrale Molière. Pensate invece a Goldoni che nasceva in seno alla decrepita Venezia fra un'età che si sfaceva e l'altra che ancora vagiva in culla; e se è vero quel che dice Shakespeare: che il Teatro serba

« The very age and body of the times »

l'età, la forma, lo stampo, il corpo e l'anima d'un secolo, vedrete subito quante siano le differenze che dalla differenza delle due epoche discendono.

Anche i particolari della giovinezza di Molière non hanno con quelli del Goldoni alcuna vicinanza. Molière, fatti buoni studj nel collegio che fu poi detto di Luigi il Grande, comincia cameriere del Re Luigi XIII, impiego già tenuto da suo padre e che soleva essere ereditario nella famiglia: e poi uggitosi della vita servile e appassionatosi del teatro si buttò al comico, cominciando a recitare egli stesso su un teatrino di giovani, detto per boria *l'illustre Theatre*, finchè cacciato da Parigi dalla guerra civile si diede a girare colla sua compagnia le provincie della Francia, correndo tutte le peripezie della vita vagabonda e incerta dei comici di mestiere. Se non che l'attore nascondeva già in germe l'autore, tanto che è incerto ancora in quale delle due arti egli,

che Boileau chiamava « comico sino al disopra della cima de' capelli », sia stato più eccellente. Pure sì all'una che all'altra lo favorirono, oltre che i doni della natura, quelli abbondantissimi ricevuti dall'educazione, dal suo paese e dal suo tempo, e che a Goldoni erano quasi totalmente mancati.

La qual cosa però può già servire fin d'ora a mettere in chiaro che il genio comico del Veneziano era più rozzo, ma anche più nativo e spontaneo di quello del Francese!

Tre cose principalmente doveva trovare Molière sul suo cammino: un mecenate potente, una scena più vasta e più colta, e, cosa sopra tutto importante, una lingua nazionale già certa e formata. Avesse il povero Goldoni trovato almeno quest'ultima! Desiderio troppo audace allora, se anche oggi in fatto di lingua non siamo ancora usciti dal gineprajo in cui ci hanno messo i signori puristi di tutte le scuole.

Dopo sette anni di odissea per tutti i teatrucoli della Francia, Molière riesce finalmente ad avvicinarsi a Parigi e a farsi presentare a corte. Da quel giorno la sua fortuna e la sua gloria sono decretate. Fino allora l'attore aveva prevalso all'autore: d'ora innanzi questi prenderà il primo posto su quello. Molière con alcune di quelle farse frivole, leggiere, ch'egli soleva improvvisare per trastullo dei teatrucoli di provincia, entra ne'gusti e nel favore di quel Re, rappresentante di tutte le frivolezze e di tutta la vanità francese; ottiene da lui un teatro apposito, pensioni, stipendj e persino, dice una storia che è forse leggenda, l'onore di pranzare testa a testa con quello stesso Re, che non ammetteva alla sua tavola, faccia a faccia con lui, nemmeno i principi.

A tanto potere non giunse mai il nostro Goldoni; ma se vi fosse giunto, n'avrebbe egli saputo usufruire come il Molière? Ne dubito forte. I loro caratteri erano diversi, diverso perciò riuscì il fondo delle loro opere drammatiche. Appassionato, aspro, profondo nei sentimenti dell'amore e dell'amicizia, inclinato ad una tal quale melanconia silenziosa, di cui i suoi stessi contemporanei scopersero i riflessi nel suo *Misantropo*, e che lo faceva chiamare da Boileau col soprannome di Contemplatore, Molière non poteva prefiggere alla sua opera drammatica che uno scopo severo e portare ne' suoi soggetti più comici la stessa tendenza all'osservazione profonda

e lo stesso spirito d'ironia acuta e malinconica. Egli non poteva fermarsi alla superficie come Goldoni, nè appagarsi del suo riso spensierato e leggiero! Che se per ubbidire ai gusti del suo pubblico e alle tirannie della corte era spesse volte costretto a farsi scrittore di farse e di *balletti*, appena si sentì forte del favore del Re, che in quel tempo e in quella società teneva luogo di legge, e potè lasciar libere le ali al suo genio, egli s'abbandonò al naturale istinto dei soggetti severi e filosofici, e diede alla scena francese un teatro il cui fondo è più drammatico che comico. Il che parrà ai critici superficiali ed accademici un paradosso, ma nessuno di loro, se ha letto e inteso il *Misantropo*, il *Tartuffo*, la *Scuola dei mariti e delle mogli*, le *Preziose ridicole*, il *Don Giovanni*, riuscirà a negarlo. Sul *Misantropo* sopra tutto, reputato il capolavoro di Molière, grava una nube così fosca di tristezza che appena si intende come gli possa esser dato il nome di commedia, mentre si intende benissimo che il pubblico, non ancora disavvezzo dai lazzi di Scarron, la prima volta l'abbia accolto freddamente e salutato coll'epigramma:

On diroit mon benoit auteur
Qu'on entend un predicateur.

Il *Tartuffo* è un carattere terribile; il *Don Giovanni*, sinistro; *Arpagone* è tetro; Arnolf dell'*Ecole des femmes* è un personaggio serio. In generale alle commedie di Molière si pensa più che non si rida; e lo stesso *George Dandin* desta più la compassione che il riso: e, sia detto con rispetto a tutta la critica francese, i caratteri veramente burleschi, come il Signor di Pourceaugnac e il medico Purgon, il dottor Diaforius (sapete già che l'aveva coi medici), sono più grotteschi che comici, più caricature che persone.

Ma facciamo un passo più addentro nel nostro tema. D'onde deriva Molière? d'onde Goldoni? Goldoni, l'abbiamo già veduto, procede dalla Commedia dell'arte. La commedia classica greco-latina e per conseguenza la Commedia erudita del cinquecento, che ne fu la riproduzione, restarono senza presa sul suo ingegno libero e novatore. La tradizione drammatica italiana in lui si interrompe e si rinnovella insieme. Il solo filo che lo congiunga al passato

sono gli Zanni e i Pantaloni: ma da questo filo cava orditi e trame affatto nuove e originali.

Tutto all' opposto Molière. Non è a dire che anch'egli non abbia dovuto molto alla Commedia dell' arte italiana, ma è un debito tutto diverso da quello che aveva contratto Goldoni. Quando Molière cominciò a conoscere cosa fosse teatro, era più che cent'anni che la Commedia italiana correva da padrona la Francia, occupando in Parigi, sotto l'egida della corte, uno de' migliori teatri, sconfiggendo in tutte le gare la Commedia francese, e tenendo col famoso Scaramuccia lo scettro della scena. Come poteva Molière non risentirne gli effetti? Si vuole anzi che lo Scaramuccia fosse il primo modello favorito dal giovane attore *dell' illustre teatro:* si vuole che alcune delle prime commediole tentate non fossero che canavacci delle Commedie dell'arte riempite e raffazzonate. Il Tiraboschi arriva persino a dire: « che se a Molière si togliesse tutto ciò che egli ha tolto ad altri, si verrebbero ad impicciolire di molto i tomi delle sue Commedie. » Sono le solite esagerazioni del solito amor proprio nazionale, male inteso. Il Moland, il Despois, il Geruzet, il Saint-Beuve, gli studiosi e i critici di Molière restrinsero al suo giusto valore la parte prestata a Molière dalla Commedia italiana. I segreti, che solo la pratica svela, degl' intrecci e del sceneggio; l'arte di sciogliere e annodare, nascondere le fila, e l'altra anche più difficile, e nella quale non riuscì che imperfettamente, di sottomettere il dialogo all' azione e di sostituirvela: tutto ciò si può dire che Molière tolse principalmente ai nostri comici, maestri, in questo rispetto, e per confessione universale, a tutti quanti: ma tutto ciò, come ognuno vede, sebbene importante, non è l'essenziale, e non basta a fare un poeta comico, molto meno a tramandare alla posterità le opere sue. Nessuno però può dire che Molière ai nostri Scaramuccia, ai nostri Scala, ai nostri Dominichi abbia tolti i soggetti, i caratteri, i dialoghi, l' arte unicamente degna del nome divino, del penetrare e disascondere l'uomo. Questa che è la parte viva e sostanziale, non la tolse che da sè stesso, ma con assai più libertà di spirito e originalità d' invenzione del nostro Goldoni, il quale si discosta così dal comico francese anche dove potrebbe parere più vicino. Perocchè il Veneziano, non avendo mai potuto riuscire a liberarsi

interamente dalla maschera, non potè neanche conquistare quella completa libertà, nella scelta de' soggetti, e nella pittura dei caratteri, e nell'analisi delle passioni, che darà, finchè vi sia un teatro, la palma al suo antecessore d'oltr'Alpe.

Ma l'affermare che un poeta ha un'originalità, non equivale al negare che abbia una tradizione. Dante è originale: eppure procede dalla tradizione: dai *Misteri* e dalle *Visioni sacre* del medio evo. Shakespeare è originale, eppure procede da Marlowe e da Ben Johnson. Molière è originale, eppure ha anch' esso una prosapia, una parentela, una nazione letteraria, per dirla fiorentinamente, da cui deriva.

Ora, per abbreviare il discorso, la tradizione sua è la classica greco-latina. Ed era la sua, perchè era quella di tutto il suo tempo: quella di Corneille, di Racine, di Rotrou, di La Fontaine, di Boileau, Orazio di quel nuovo secolo di Augusto. Solamente quando Boileau dolevasi che non fosse classicista abbastanza, e che mescolasse senza vergogna Tabarin a Terenzio, e nella casacca di Scapino imbrogliasse l' autore del *Misantropo:*

> « Dans ce sac ridicule ou scapin l'enveloppe
> « Je reconnais plus l'auteur du *Misanthrope*;

non s'accorgeva il buon retore di far l'elogio del suo alunno e di svelare sotto nome di difetto quello che la posterità terrà un dì per massimo suo pregio: l'alleanza del modello classico antico col nuovo pensiero francese, che è tutta la grandezza di Molière.

Del resto, come dissi, tutta la Francia del secolo XVII s'era levata con questa divisa: osservazione e studio della natura per mezzo e col paragone degli stromenti e modelli dell'antichità classica, che i mediocri, non sapendo altro, copiavano, e i sommi trasformavano. Corollario e quasi compimento di questo grido era un altro: guerra all'imitazione forestiera; all'imitazione italiana, cioè, che da oltre due secoli s'era assoggettata come un Mefistofele corruttore la civiltà francese, e l'aveva resa schiava della lingua di Boccaccio e di Ariosto, dello spirito di Machiavelli e di Guicciardini, della politica di Caterina de' Medici e di Mazarino. Ed anche in Francia come altrove quel rinascimento classico s'era manifestato principalmente nel teatro.

Da principio non era stato che imitativo; poi via via che il genio francese invigoriva e maturava, aveva portato una mano più ardita sui venerati modelli, trasformandoli giusta lo stampo del nuovo pensiero nazionale, e rendendoli interamente francesi. Ciò fece Corneille per la tragedia: ciò fece anche più originalmente Molière per la commedia. In questi cerchereste invano alcuna reminiscenza Plautina, Terenziana o Aristofanesca; ma pure ad ogni scena, anche nelle più francesi, v'accorgete che l'autore ebbe quell'educazione, e procede da quei maestri. La Fontaine, il più grande amico ed ammiratore di Molière, scrivendone l'epitaffio, disse :

> Sous ce tombeau gisent Plaute et Terence
> Et cependant le seul Molière y git;
> Leurs trois talents ne formaient qu'un esprit
> Dont la bel art rejouissait la France:

ed oltre che esser vero ed esprimere il pensiero di tutta la Francia, faceva il più invidiabile elogio che ad uno scrittore si potesse in quel secolo: essere insieme greco, latino e francese.

Ma ben più profonda è la differenza tra i due comici, se li paragoniamo nella società scelta a dipingere, ne' soggetti tolti a trattare, e nei modi usati nel trattarli. Il mondo epico, a dir così, del Goldoni è il mezzo ceto: oggi dicesi la borghesia. Di rado ei rompe i confini di questo suo mondo, e quando ne esce si trova come in una terra incognita. Egli ignorava le finezze della società aristocratica, e non poteva descriverla. I suoi *Cavalieri di spirito* e le sue *Dame di garbo* non sono che figure immaginarie senza legame di sorta con alcuna realtà storica o sociale.

Molière abbraccia tutta la società dell'epoca sua, ed è al medesimo tempo universale e francese. Egli va dal popolino di Sganarello e di Scapino fino alla nobiltà di toga e di spada della *Ecole des Maris et des Femmes;* dal borghese Pourceaugnac e dalle figlie di *Gorgibus*, borghesi colla frega di gentiluomini, alla più alta nobiltà prossima alla corte, o forse, come pensò il Michelet, cortigiana senz'altro del *Misantropo* : dal ricco contadino del *Georges Dandin* ai ricchi mercanti dell'*Avaro*, dai dotti

dell'Accademia di medicina del *Malade imaginaire* ai membri delle sacre congregazioni del *Tartuffo.*

E mentre Molière imprime a tutti questi tipi il loro carattere generale, coglie con guardo acuto e disegna con tratti severi le varietà singolari delle loro classi, dei loro mestieri, e persino dei loro luoghi nativi, essendo un'osservazione giustissima del Moland [1] che persino nella lingua il Molière adopera con intelligente discrezione quella varietà di parlari locali che lasciano distinguere il Piccardo dal Limosino e il Linguadochese dal Normanno e così via. A questo non seppe giungere il nostro Goldoni sempre veneziano, o giù di lì: epperò uniforme e monotono troppo.

E Molière non s'arresta alla superficie di questa società, ma ne penetra il fondo più nascosto: ne fruga le più interne pieghe; non s'accontenta di scoprirne le debolezze, ma arriva fino alla radice dei lori vizj e li smaschera con mano implacabile. Delle debolezze stesse prende le più caratteristiche, le più nocive, epperò le più prossime al vizio. Una delle smanie di quella società nella quale chi non vantava d'aver nelle vene una goccia di sangue semidivino, non poteva avere la speranza d'avvicinarsi alla corte, fulcro intorno al quale si moveva tutta la Francia, miniera di tutte le fortune e di tutti gli onori, era quella di diventar nobili o almeno di parerlo. Da ciò vigliaccherie, ridicolaggini, burle senza fine. Molière le osserva, le nota tutte quante, appunta su di esse lo stile incisivo della sua satira, e ne fa spruzzare il sangue.

Il Bourgeois gentilhomme, Les Precieuses ridicules, La Comtesse d'Escarbagnas sono la parodia della borghesia malata della foja dei titoli e del blasone, e la vendetta insieme del popolo, che puniva di risa beffarde coloro che pretendevano alzarsi sopra di lui coi soli fumi della vanità o il solo merito dell'intrigo.

Quasi tutte le Commedie di Molière contengono un concetto filosofico, e mirano ad uno scopo morale. Goldoni per questo rispetto è più semplicemente e puramente artista di Molière. In questo c'è anche il filosofo, in quello non c'è che il poeta. *Il Misantropo* ne è una prova: *Alceste* ragiona, discute, fa la censura dei costumi de' suoi contemporanei, fa la predica a *Celimene* che si burla di

[1] Vedi la sua prefazione e tutte la opere di Molière. — Ediz. L. Levy.

lui, sostiene coll'esempio della sua persona la tesi della virtù solitaria contro la tirannia del vizio sociale: ed è insieme un perfetto tipo artistico e un nobilissimo carattere d'uomo.

Goldoni non avrebbe mai potuto trattare un simile soggetto; e quando vi si provò co'suoi *Filosofi*, riuscì insopportabilmente nojoso.

Ma fate che Goldoni abbia sotto mano non più un carattere, ma un temperamento, per esempio una delle sfumature della misantropia, quali sarebbero la rustichezza, la selvaticheria; e voi lo vedrete cavar fuori la sua figura colla stessa maestria, forse maggiore di quella che avrebbe potuto mettervi il comico francese. Dico maggiore, perchè il *Burbero benefico*, come opera artistica, è forse più perfetto del *Misantropo*, che filosofeggia un po' troppo, ed ha una certa rigidezza accademica e cattedratica che gli scema verità e interesse.

Quel che fa più d'ogni altro pensare alla disformità dei due uomini, è il *Tartuffo*. Per affrontare siffatto tema occorreva una mente ardita, e per condurlo a termine e sostenerlo in mezzo a tante avversità, era mestieri l'animo fermo, risoluto di Molière. Il buono, timido e mobile avvocato Goldoni non l'avrebbe osato mai.

Sapete che il *Tartuffo*, che in origine chiamavasi l'*Impostore*, era stato proibito; e quel che potrebbe parere strano, se non se ne fossero veduti altri esempj, proibito senz'esser stato letto per intero. A che mirasse Molière col *Tartuffo*, qual piaga volesse lavare, quali maschere dipingere, lo dica questa sua lettera al Re Luigi XIV, appunto per chiedergli licenza di rappresentarlo:

« Sire,

« Il dovere della Commedia essendo quello di correggere gli
« uomini divertendoli, ho creduto che nell'impiego in cui mi trovo
« non avessi di meglio a fare che di attaccare con ridicole pitture i
« vizj del mio secolo: e siccome l'ipocrisia è indubitatamente l'uno
« dei più in uso, dei più incomodi e dei più pericolosi, ebbi, o Sire, il
« pensiero di rendere non piccolo servigio alle persone oneste
« del vostro regno, facendo una Commedia che diffamasse gl'ipo-
« criti, e mettesse in vista tutte le studiate finzioni di queste
« persone dabbene ad oltranza, tutte le truffe coperte di questi

« falsi monetarj in devozione che vogliono abbindolar gli uomini
« con uno zelo artefatto e una carità sofistica.

« Io credo, Sire, d'aver fatto questa Commedia con tutta la cura
« e con tutte le circospezioni che la delicatezza della materia poteva
« richiedere, e per meglio conservare la stima e il rispetto do-
« vuto ai veri devoti, ne ho distinto, più che mi fu possibile, il
« carattere che volevo tratteggiare: non lasciai luogo ad equi-
« voco; tolsi ciò che poteva confondere il bene col male; e in
« questa pittura non mi servii che dei colori vivi e dei tratti es-
« senziali che fanno riconoscere a bella prima un vero e franco
« ipocrita. »

Pure nemmeno per queste buone ragioni ebbe subito la chiesta licenza, e gli fu mestieri replicare altre suppliche e far potature e imbellettamenti alla sua opera, e vestire il *Tartuffo*, che nella mente dell'autore doveva essere un gesuita bello e buono, dei fronzoli cittadineschi e insomma per dirla con lui:

« J'ai retranché avec soin tout ce que j'ai jugé capable de fournir
« l'ombre d'un pretexte aux celebres originaux du portrait, que
« je voulais faire. »

È divenuto comune, ma è curioso sempre il motto che il gran Condè rispose a Luigi XIV intorno al *Tartuffo*, e può venire il caso in cui serva anche a voi.

Re Luigi aveva assistito col principe Condè ad una farsa intitolata *Scaramuccia eremita*, nella quale, pare, fossero esposte a sfacciata canzonatura le cose sacre.

— « Come mai, — disse il Re voltandosi al principesco cugino, — certa gente (voleva dire i Gesuiti) si scandalizza tanto al *Tartuffo* di Molière, e non dice parola su questo *Scaramuccia!* » — « Eh, rispose il vincitore di Rocroi: gli è che *Scaramuccia* canzona il cielo e la religione di cui questi signori s'infischiano; mentre la Commedia di Molière canzona loro medesimi: cosa che non sanno soffrire. »

Il *Tartuffo*, come commedia, ha molti difetti, e furono scoperti da tempo. I primi due atti sono troppo lenti e discorsivi: la bonarietà d'*Orgone* troppo grossa; il mezzo trovato per smascherare Tartuffo è triviale; la catastrofe è troppo violenta e quasi

miracolosa. Se Goldoni avesse potuto concepire un simile soggetto, certo nel rispetto scenico l'avrebbe trattato più maestrevolmente. Ma al Molière d'Italia mancava precisamente quello che il vero Molière possedeva in grado eminente; mentre questi scarseggiava dei mezzi di cui l'altro era ricco! Tanto son fedeli i paragoni!

A Goldoni avrebbe fatto paura un soggetto simile, molto più la tempesta che avrebbe dovuto sfidare per condurlo in porto. Egli poi non pensò mai al tipo dell'ipocrita; ma se l'avesse pensato, l'avrebbe certamente trattato con quella tinta leggiera, quella scherzosità comica con cui sono tratteggiati per esempio il *Bugiardo* o l'*Egoista* e in generale pressochè tutti i suoi personaggi.

L'idea di assalire in un personaggio una classe intera per mirar più dritto al fine, per colpire più presto nel vivo, come fece Molière, non gli sarebbe mai venuta nel capo. *Lelio Bugiardo* non appartiene a nessun ceto, a nessuno ordine sociale. *Don Marzio Maldicente* non è nemmeno veneziano: è napoletano, il che voleva dire, a quei beati tempi in cui da un campanile all'altro non si era più italiani, più straniero a Venezia che un Chinese. E così il *Bugiardo* come il *Maldicente* sono macchiette: non sono la menzogna o la maldicenza profonda, pensata, velenosa che dilania e uccide tutto ciò che tocca, che prende la forma di un genio sinistro, infernale come nel *Tartuffo*, il genio dell'ipocrisia. La malizia di *Lelio* e *Don Marzio* è troppo mediocre, le loro armi troppo comuni, perchè possano atterrire od anche solo respingere. L'antipatia che desta il loro vizio, è vinta dalla loro giovialità, ed essi finiscono qualche volta col piacere.

La differenza capitale dei due poeti sta qui: l'uno è arbitro a sua volta del riso e dello sdegno; l'altro non lo è che del riso: e Momo solo non basta all'arte.

Goldoni conosceva Molière, e fu, se ben vi ricordate, per provare ai Francesi che l'aveva letto che scrisse il *Molière*, infelice commedia in versi martelliani morta nella culla. Giunto a Parigi, una delle sue prime cure fu di andare alla Commedia francese a sentire a recitare Molière, e racconta egli stesso d'essere uscito dalla recita del *Misantropo* entusiasta; ma tutto ciò non bastava

a trasfondere nelle sue commedie lo spirito di Molière, a cui la sua natura era per cento rispetti ribelle. E non è già per ragione di rimprovero che noi diciamo questo. Goldoni non sentì l'influsso di Molière, come non sentì, o lo sentì scarsissimo, quello de' comici latini e de' cinquecentisti lor figliuoli: ma se l'avesse sentito, non è punto provato, che l'opera sua sarebbe riuscita più eccellente e maggiore la sua fama. Anzi probabilmente ne sarebbe venuto fuori un imitatore di più, e andrebbe confuso nella folla. Non avendo preso a seguire alcun modello illustre, avendo anzi, poichè questa è la verità, trascurato lo studio de' maestri, finì a restar rozzo e incompleto in alcune parti, ma in compenso più libero e originale. Goldoni ha de' pregi che Molière non poteva dargli perchè ne mancava egli stesso: la rapidità del tocco, la maestria di segnare in pochi tratti un carattere, la speditezza e naturalezza del dialogo sono doti di cui il Molière scarseggiava, quanto ne abbondava il Goldoni. Questi non avrebbe mai saputo scrivere uno de' bei discorsi dell'*Alceste* o del *Crisaldo:* ma resta a sapersi se il *Misantropo* e l'*Ecole des Femmes* senza alcuno di quei discorsi non sarebbero riusciti più perfetti.

Insomma, e per riepilogare, ognuno de' due poeti ha caratteri così proprii e distinti, in alcuni punti così opposti, che il tentare di ravvicinarli è una vera follia. L'uno è il comico d'uno splendido secolo e d'un grande regno; l'altro il comico d'un crepuscolo incerto e d'una repubblica cadente: l'uno è classico, colto, aristocratico, antico come la corte in cui vive; l' altro borghese, trivialetto, ma schietto e originale come il popolo da cui proviene. L'uno è un filosofo; l'altro un fotografo: l' uno è un contemplatore; l'altro un osservatore: l'uno ha l'arte del colorire e del finire; l'altro del disegnare e del toccare: l'uno ha più la *vis satirica:* l'altro più la *vis comica:* perchè l'uno ha maggior forza di scendere ne' più intimi penetrali del cuore umano e di affrontar la lotta profonda del vizio e della virtù; mentre l'altro ha la maestria di cogliere a volo le piccole infermità e debolezze della natura umana e di esporle alle risate medicatrici degli stessi ammalati.

Molière subì più gl' influssi italiani che Goldoni non abbia subito i francesi; e vi è certamente più dell'arte nostra in Molière che

non della forestiera in Goldoni [1]. Ma io non so se di questo possiamo essere orgogliosi. Se noi guardiamo quale dei due riuscì più grande, vediamo esser stato quello, in cui, sforzato o spontaneo, si conchiusero le nozze delle due arti, e si compì la mistura dei due sangui! Il che tornerebbe a riprova d'una nostra tesi che abbiamo enunciata sino dal primo giorno di queste lezioni, nella quale crediamo, nella quale morremo impenitenti: che la civiltà è connubio di forze; che l'isolamento è sterile tanto nella natura fisica, che nella morale; che l'originalità non è riposta nello sbarrare tutti gli accessi e nel rifiutare con gelosia chinese ogni prodotto straniero, ma nell'aprire con confidenza le porte a tutto ciò che è bello, vero, buono, utile, imprimendogli il suggello del nostro genio, rifacendolo al calore del nostro sole e del nostro pensiero. I Tedeschi, i Francesi continuarono per secoli a prenderci il nostro senza paura ed anche senza discrezione, ed è così che riuscirono a soverchiarci! Noi dobbiamo fare altrettanto: prendere da loro tutto il meglio, purgarlo, assimilarcelo e riprodurlo collo stampo nostro. Fra la imitazione servile e l'ostracismo superbo vi è posto per la libertà prudente e discernitrice. Lavoriamo con questa divisa, e vinceremo.

---

[1] V. Moland. *Molière et le Comedie italienne.* Buon libro! e che fa, per un Francese, delle confessioni preziose, insolite.

LEZIONE TREDICESIMA.

Il Burbero benefico.

Goldoni a Parigi. — Sue impressioni. — Commediografo della Compagnia italiana — Sunto storico del teatro italiano in Francia. — Goldoni comincia dalle Commedie a braccia. — Poi si dà alle scritte. — Ma il gusto del pubblico lo riconduce a quelle a braccia. — Sente il *Misantropo* di Molière. — Germi del *Burbero benefico*. — Diventa maestro d'italiano delle principesse di Francia. — Vita beata ma breve. — Ha una pensione. — Torna al Teatro. — Scrive alla fine il *Burbero benefico* per le nozze del Delfino e di Maria Antonietta. — Argomento della commedia. — Carattere del *Burbero*. — Il suo contrapposto *Dorval*. — Si tratteggiano gli altri caratteri. — Il nodo della favola: pagar i debiti del nipote e maritare la nipote. — Intreccio semplice. — Ma sta in ciò la sua bellezza. — Il *Burbero* è archetipo della Commedia di carattere. — Una scena tra *Angelica* e *Geronte*. — Un'altra tra *Geronte* e *Dorval*. — Altre scene esemplari. — Fine della Commedia. — Suo strepitoso successo. — Giudizio di Voltaire sul *Bourru Bienfaisant*. — Non è tanto vero che agl'Italiani riesca difficile scrivere in lingua straniera. — Forse è più difficile scrivere in lingua italiana. — Per la ragione che lingua italiana viva, fissa e sicura non c'è. — Il successo grande del *Burbero* è dovuto all'esser scritto in una lingua viva. — Rialziamo la nostra bandiera dell'indissolubilità del pensiero e della forma.

Ecco dunque Goldoni in viaggio per la Francia. Io non mi indugierò a narrare le peripezie di questo viaggio, le quali d'altro canto non hanno altro di singolare che l'ingenuità quasi infantile con cui il viaggiatore stesso le racconta. Ma questa dote io non la potrei che guastare travestendola, ed è meglio che l'andiate a cercare voi stessi nelle sue *Memorie*.

Anche a Parigi passa di sorpresa in sorpresa e confessa le sue impressioni con un calore che quasi rasenta l'eloquenza.

« Nel traversare i baluardi, osservai un piccolo tratto di quella « vasta passeggiata che circonda la città, che offre ai viandanti

« il fresco dell'ombra nell'estate, ed il caldo del sole nell'inverno.
« Entro nel Palazzo Reale. Quanta gente! che riunione di per-
« sone d'ogni specie! che dilettevole ritrovo! che delizioso pas-
« seggio! Ma qual colpo d'occhio sorprendente colpì i miei sensi
« e il mio spirito alla vista delle Tuileries! Mi si presenta al
« guardo quel giardino immenso: quel giardino unico nell'uni-
« verso mi si presenta in tutta la sua lunghezza, nè i miei occhi
« possono misurarne l'estensione. Ne percorro in fretta i viali, i
« boschetti, le ringhiere, le vasche, i parterre: ho veduti molti
« giardini ricchissimi, superbe fabbriche, monumenti preziosi, ma
« nulla può uguagliare la magnificenza delle Tuileries. Esco da
« questo luogo incantato, ed ecco subito un altro sorprendente
« spettacolo. Un fiume maestoso, ponti frequenti e comodissimi,
« corsi spaziosi sulle sue sponde, tumultuoso moto di carrozze,
« perpetua folla di gente: ero stordito dallo strepito, stanco del
« passeggio, spossato dall'eccessivo caldo, ero in un mare di
« sudore, nè me n'accorgevo. »

Scosso il primo incanto dei luoghi, pensò ai casi suoi. Egli era stato invitato, come dicemmo, a prendere posto di commediografo nella compagnia italiana al servizio del Re. La Commedia italiana in Francia ha una storia che non fu fatta, ma che lo può essere, poichè i materiali abbondano. Nel secolo che i Francesi per i primi chiamarono del rinascimento, tutto il loro teatro non era che una traduzione e un'imitazione dell'italiano. Larivey discendente dai Giunti di Firenze compendiava e riduceva la Commedia del Dolce, del Grazzini, del Lorenzino dei Medici. Finalmente Caterina dei Medici, « la grande corruttrice, » tra i ricordi della sua patria porta seco i *Zanni* e i *Pantaloni*, dei quali, al dire del Brantome, andava pazza; e installò finalmente nella sua corte la prima e completa compagnia italiana che di là poi si ramificò in tutta la Francia.

E subito dopo sotto Enrico III se ne trova una, dice il Despois [1], al *Petit Bourbon* « que prenoit de Salaire 4 sous par tête de « tous les Français qui les voulaient aller voir jouer, ou il y avait

[1] *Le Théâtre Français sous Louis XIV*, par Eugène Despois. Paris. Hachette.

« tel concours et affluence du peuple que les quatre meilleurs « predicateurs de Paris n'en avaient pas ensemble autant quand « ils prechaient. »

Così continuarono mantenuti e protetti sotto Enrico IV, un po' meno sotto Richelieu, sino a che sotto Luigi XIV erano proprietarj titolati del *Petit Bourbon*, dividendo con Molière gli onori delle rappresentazioni reali e gli stipendj.

Verso la fine del 1600, avendo commesso l'imprudenza di dare una Farsa che era un'evidentissima satira contro Madama di Maintenon, questa li fece scacciare non solo dalla corte, ma dalla Francia, e restarono banditi sino a che la Reggenza li riammise all'una e all'altra. Ed era appunto alla compagnia di Luigi XV che Goldoni era venuto ad ascriversi.

In tutte queste vicende però i comici italiani avevano di poco progredito e continuarono sempre a recitare Commedie a braccia sopra un canovaccio ordito per lo più da loro stessi. Quando Goldoni arrivò a Parigi, trovò l'abitudine invalsa fin dall'epoca di Luigi XIV di intercalare nel dialogo italiano discorsi francesi, cosa che era piaciuta come novità, ma che aveva finito per disgustare. E fu a questa mescolanza che Goldoni attribuì la principal cagione della caduta del suo *Figlio d'Arlecchino perduto e ritrovato*, toccatagli a Fontainebleau in presenza di tutta la corte.

Da quel momento però il Goldoni fa voto di non lasciar più rappresentare sue Commedie a braccia, e si ritira in un ameno quartierino a scrivervi Commedie per la sua nuova compagnia.

Ma il pubblico parigino accoglie con molta freddezza i parti meditati del nuovo autore comico, e « poichè, — son parole sue, — la maggior parte dei comici italiani non gli richiedevano se non composizioni a braccia, il pubblico vi si era assuefatto, la corte le soffriva e non vedeva ragione di scontentare tanta gente. »

In quei due anni pertanto pei quali era legato a quella compagnia, scrisse ventiquattro Commedie a soggetto, di cui otto restarono, come dice lui, al teatro, le quali gli costarono molto maggior fatica che se le avesse scritte interamente.

Il resto del tempo lo impiegava a correre i teatri, a studiar le Commedie e i comici francesi che trovava incomparabilmente superiori agl'Italiani.

Una sera gli toccò finalmente di sentire il *Misantropo* di Molière, e così giudicava dell'autore e dell'attore.

« Per buona sorte la rappresentazione del *Misantropo* non « m'era ignota, essendo appunto quella fra le composizioni di « Molière, che stimavo sopra ogni altra come lavoro d'una per- « fezione senza pari, e che, indipendentemente dalla regolarità « della sua condotta e le tante altre sue particolari bellezze, « aveva il merito dell'invenzione e della novità dei caratteri. Gli « autori comici tanto antichi che moderni avevano fin allora « messo in scena i vizj e i difetti dell'umanità in generale; il « solo Molière fu il primo, che ardì esporre i costumi e le ridi- « colezze del suo secolo e del suo paese. Con piacere infinito vidi « rappresentare in Parigi questa commedia da me tanto lodata « ed ammirata in patria, e quantunque non comprendessi a fondo « quello che dai comici si diceva, e molto meno da quelli che più « brillavano per una certa leggerezza che io vedevo applaudire e « che era per me incomodissima, con tutto ciò comprendeva ab- « bastanza per ammirare la giustezza, la nobiltà e la forza dell'a- « zione di questi attori incomparabili. Ah! (diceva allora fra me) « se potessi anch'io vedere una delle mie composizioni rappre- « sentata da simili attori! Benchè la migliore delle mie opere non « equivalga all'ultima di Molière, ciò non ostante lo zelo, l'atti- « vità dei Francesi la farebbero risaltare assai più che nella mia « patria. A dir vero, questa potea dirsi una scuola di declamazione. « Nulla di forzato nel gesto e nell'espressione: il passo, il moto « delle braccia, gli sguardi, le scene mute sono studiate: sotto il « prestigio della naturalezza l'arte occulta lo studio. In una parola « escii *incantato* dal teatro, e desideroso di veder riuscire una di « queste due cose: o di giungere a dare ai Francesi una delle « mie rappresentanze, o sivvero di vedere i miei compaesani in « istato d'imitarli. Ora quale di queste due cose poteva mai « essere la più difficile ad avverarsi? Al tempo solo era riserbata « la soluzione di tal problema [1]. »

[1] Avrei forse dovuto dire molto prima che io non intendo assumere responsabilità alcuna di questa traduzione delle *Memorie* del Goldoni, fedele sì, ma scritta talvolta in una lingua così barbara e in uno stile così balzano, che appena duro fatica a credere che sia d'un toscano, e riveduta poi e corretta, come dice la Prefa-

Queste parole contenevano il primo germe del *Burbero Benefico*. Prima però che l'intraprendesse vi corsero di mezzo altri anni ed altre vicende. Il contratto colla compagnia italiana era scaduto: Goldoni era senza impiego ed avrebbe dovuto riparare di nuovo a Venezia per trovar da vivere. Ma non sapeva staccarsi da Parigi in cui tutto gli piaceva, e si diede d'attorno. Cominciò a scrivere operette buffe per questo o quel teatro forastiero. Poi le sue relazioni coll'ambasciatore Veneto, e per mezzo suo con molti personaggi della diplomazia e della corte, gli aprono la via a far la conoscenza del Delfino, e delle Principesse di Francia che conoscendo le sue necessità lo prendono per maestro di lingua italiana. Che italiano potesse insegnare quel maestro è facile supporlo, ma le Principesse se ne accontentavano: eppoi, dice egli stesso « che non lo studiavano che per divertimento. » Manco male!

Così volarono via al buon Carlo due anni beati; feste, viaggi, pranzi, divertimenti e sempre al seguito della corte, ma, come vuole si sappia, e ci ripete più volte, « in corte sì, ma non cortigiano. » E convien crederglielo, poichè timido era, ma non vile! Pure « la cuccagna, » per usare una parola sua, non durò a lungo. Nella casa di Francia cominciarono i lutti, presagi di maggiori: chè morto prima il Delfino, poi subito dopo la Delfina e dietro a loro quasi tosto la Regina, tutta la corte si vestì a gramaglia. Non era più da parlare nè di lezioni d'italiano, nè d'altro, e poichè egli non aveva stipendio fisso, cessando le lezioni cessavano anche i regali, che erano l'unico suo pane. Trovò però il modo, tornato il sereno alla corte, d'avere una pensione che le sue regali scolare aveano proposto di 6000 lire, ma che gli fu ridotta dal Ministro delle Finanze, avari sempre i Ministri delle Finanze, a 4000. Ma via, una pensione vitalizia di 4000 lire per aver dato lezione due anni a due Principesse non c'era poi male! Trovato questo punto d'appoggio, Goldoni si rimise a lavorare con più lena per il teatro, ma per l'italiano, e scrisse in quel torno, dal 1765 al 1770, tutta la *Trilogia di Zelinda e Lindoro*, oltre gli *Amanti timidi* e il *Buono e*

zione all'*Edizione Diamante Barbera*, da altri Toscani. L'*incantato* l'ho messo in corsivo tanto per rilevarne l'evidente barbarismo; ma nell'edizione Barbera è in carattere tondo, come tanti altri vocaboli del medesimo conio.

cattivo genio, risposta agli assalti di Carlo Gozzi che ancor non posava. E tutta questa roba mandò in Italia e ne riscosse applausi e quattrini. Ma non eran nè questi nè quelli che potevan contentarlo.

Egli voleva scrivere una commedia in francese, recitabile in Francia da comici francesi e si sentì maturo a tentarlo. A lui pareva temerario che un uomo giunto in Francia con una scarsissima cognizione della lingua di quel paese, e che vi dimorava da solo dieci anni, si cimentasse ad una prova di tal fatta: ma non s'accorgeva forse di dir cosa non vera a danno suo, perchè era assai più difficile trovare la lingua comica in un paese come l'Italia, dove nessuna lingua certa e viva dominava, anzichè in Francia dove la lingua era ormai invariabilmente fissata, e quella parlata da tutti era pure la lingua del teatro e dell'arte.

Si festeggiavano per tutta la Francia, ma più in Parigi, gli sponsali del Delfino che fu poi Luigi XVI con Maria Antonietta d'Austria. A detta di tutti gli storici, di nozze regali celebrate con tanto lusso e con tanta allegria non ce n'era memoria! Si sarebbe detto che la Francia inconsapevolmente incoronasse dei suoi più splendidi fiori le vittime designate. Anche Goldoni racconta quelle feste con parole entusiastiche, e finita la descrizione, soggiunge che gli venne la felice ispirazione di approfittare di quella buona stella che spandeva su tutta la casa di Francia i suoi benefici influssi, e di scrivere per quella occasione la commedia che da tempo ruminava. Così il *Burbero benefico* fu rappresentato la prima volta il 4 novembre 1771 ed il giorno dopo a Fontainebleau, collo stesso prospero successo così nella città che alla Corte.

Il *Burbero benefico*, come già vi dissi, è della stessa famiglia dei *Rusteghi*, del *Todaro brontolon* e della *Casa nova*. Pure, mentre porta i segni della stirpe comune, ha i suoi lineamenti particolari che lo distinguono da tutti i parenti e gli assegnano un posto a parte.

Proviamoci ad esaminarlo insieme. Il soggetto è questo. Il signor Geronte, ricco benestante di Parigi, senza famiglia sua, ricevette in eredità da un suo fratello morto due nipoti: Dalancour e Angelica. Dalancour, mano bucata e testa sventata, s'è maritato, contro la volontà dello zio, a una donna buona, ma leggiera come

lui, amante del lusso e delle mostre, trascurata e ignara d'ogni buona economia domestica, che a poco a poco d'accordo col marito manda all'orlo della rovina la famiglia, e si tira persino gli uscieri alla porta. Angelica invece è zitella e ama di nascosto Valerio buono e ricco signore, che sarebbe pronto a sposarla anche senza dote, se questo solo fosse l'ostacolo al matrimonio che oppone lo zio. Ma l'ostacolo non è qui: esso è altrove, e a prima vista più arduo. L'ostacolo sta nelle idee dello zio, il quale ha un cuore d'oro, ma un temperamento così difficile, che chiedere da lui, non che ottenere una sentenza favorevole è una impresa da sudar sangue. Per nulla si altera e si impazienta: alla più lieve contraddizione monta in furia e non c'è più verso di fargli ascoltar una sola parola. Poi, come tutti i caratteri d'impeto, si calma anche subito e torna quello che in fondo è, buono, pietoso, benefico. Ma, fenomeno psicologico notabile, siccome sente rabbia e vergogna della sua stessa bontà, e così ridiventa subito cattivo, per reazione, contro sè stesso! Perciò è un va e vieni di temporali e di bonaccie, un alto e basso di strapazzi e di carezze, che non si sa mai come prenderlo. Il sopravvento e la vittoria finale restano sempre al buon Angelo, sicchè chi lo conosce e lo pratica davvicino ed ha appena l'accortezza di tenersi un po' cheto e appartato intanto che passa la bufera, sa che in fin del conto il signor Geronte non può fare che del bene e vi conta sopra.

Fra quelli che lo conoscono meglio e sanno maneggiare un po' più destramente il suo carattere c'è prima un suo amico, il signor Dorval, un carattere tutto opposto al suo, tutta flemma olandese, e che gli fa scontare la condiscendenza con cui giuoca ogni giorno a scacchi con lui, colla libertà di fargli sentire a tempo e luogo qualche buona ma dura verità: poi Martuccia cameriera della nipote Angelica, che ha sul vecchio zio l'ascendente di tutte le cameriere giovani, belloccie e scaltre.

Gli altri invece che sarebbero più interessati alla lotta, sono precisamente quelli che vanno fuori di combattimento al primo scontro. Dalancour e sua moglie, a cagione delle loro follie e dei loro debiti, sono in tale disgrazia dello zio che egli non vuole più vederli, ed essi non ardiscono più comparirgli dinanzi. Angelica poi è così timida che appena il feroce Geronte alza la voce, trema

a verga e si rimpiatta nel suo cantuccio senza osar più di fiatare. Eppure se non si fanno coraggio non ne usciranno: Dalancour non pagherà i suoi debiti: Angelica nen sposerà Valerio; e la commedia non avrà il suo scioglimento.

Intorno a questi due punti intanto s'impegna il contrasto e si annoda la favola. Chi persuaderà Geronte con quel suo caratteraccio da orso a pagar i debiti dell'uno e benedire il matrimonio dell'altra? qui sta il punto.

Dalancour e Angelica non hanno altro mezzo che l'amico Dorval: egli solo tra una partita e l'altra di scacchi può riuscire. E la cosa sembra ben pensata. Ma anche lui questa volta era detta che urtasse contro ostacoli impreveduti. Anzitutto circa a Dalancour lo zio Geronte è adirato proprio sul serio e manifesta la sua risoluzione con una ricisione di linguaggio che sembra invincibile. E circa ad Angelica, Geronte persuaso che ella abbia, come si dice, il cuor libero, macchina di maritarla a modo suo e indovinate con chi: con Dorval! Immaginatevi l'imbroglio! Dorval al primo colpo è un po' scosso e sconcertato: è vero ch'egli ha 45 anni e la fanciulla 16; ma infine, se questa consente, perchè rifiutare le grazie di quell'angioletto per la sua prossima vecchiaja! Proverà dunque a scandagliarla, risoluto, se scopre terreno buono, ad accettare; ma fortuna per lui, per Angelica, per Valerio, il terreno è durissimo. La fanciulla che era come una capriuola tremante in faccia al lupo, quando si tratta d'amore, diventa a un tratto coraggiosa e confessa tutto l'animo suo a quel buon amico. E il signor Dorval non ha bisogno di sentire di più per cacciarsi subito dal capo ogni ubbia; e poichè non può più fare la propria, pensa a fare al più presto la felicità de' due giovani che gli si raccomandano. Egli sa che il più difficile sta nel cogliere Geronte nel punto buono e nell'intenerirlo. Però addestra e prepara bene a questo i due nipoti, e poi colto il momento giusto li manda all'assalto del terribile Giove.

Prima vanno Dalancour e sua moglie: e tra preghiere, lagrime, svenimenti, riescono: poi conduce egli stesso per sorpresa alle spalle del nemico Angelica e Valerio, i due promessi, e con una delle solite manovre di inginocchiamenti, e di abbracciamenti vince anche da questo lato: lo zio paga i debiti al nipote, dà

a Angelica il suo innamorato, e tutti sono contenti e la commedia finisce pacificamente con una partita di scacchi tra Geronte e Dorval.

Come udiste, l'intreccio non potrebbe essere più semplice e più comune. Quelli che credono che il meraviglioso stia nel complicato e nell'oscuro, diranno che Goldoni non ci mise alcuno sforzo di fantasia, ma quelli che sanno come il semplice sia essenza e flor fiore del pensiero, passato per replicati filtri di lunghe meditazioni, non lo ammetteranno.

La Commedia è un archetipo di quello che in linguaggio di scuola si chiama di carattere. Essa poggia tutta quanta sul carattere di Geronte: il nodo s'avviluppa, si allenta, si rannoda a seconda che Geronte s'oscura o s'abbonaccia, a seconda che in lui è tornato il tasto buono o cattivo, a seconda che prevale il temperamento od il cuore. Questo contrasto tra il sentimento e il sangue è tutta la commedia: contrasto men profondo e impacificabile che se fosse tra sentimento e sentimento, tra passione e ragione; ma che anche ridotto in questo più modesto campo è pieno di sorprese, di emozioni e d'interesse.

Apriamo per esempio la Scena VIII dell'Atto primo. Angelica incuorata e quasi spinta a forza dalla fedele Martuccia si presenta allo zio per svelargli la sua passione per Valerio: lo zio invece l'aspetta per indagar l'animo suo e proporle di dar la mano a Dorval.

Tra due pensieri così opposti nasce subito un urto che metterà tosto in evidenza i due caratteri. La timidezza d'Angelica sprigiona le furie di Geronte: le furie di Geronte accrescono la timidezza di Angelica: in fondo si amano, si stimano, son d'accordo tutti e due come zio e nipote non lo furono mai. Se l'una avesse un po' più di coraggio per dire le sue ragioni: se l'altro un po' più di pazienza nell'ascotarle, s'intenderebbero: ma l'una non si muove; l'altro precipita e finiscono col separarsi in completa rottura.

Uditela.

SCENA VIII.

Angelica (rimane alquanto in distanza).

Geronte. Accostatevi.

Ang. Signore...

Ger. Come volete ch'io v'intenda se siete un miglio lontana da me?

Ang. Scusate, signore...

Ger. Che avete da dirmi?

Ang. Martuccia non v'ha detto qualche cosa?

Ger. Sì, mi ha parlato di voi, mi ha parlato di vostro fratello, di quell'insensato, di quello stravagante, che s'è lasciato menare per il naso da una moglie imprudente, che si è rovinato, che è andato in perdizione, e anche mi manca di rispetto.

Ang. (*vuole andarsene*).

Ger. Dove andate?

Ang. Signore, voi siete in collera...

Ger. Che ve ne importa? Se vado in collera contro uno sciocco, io non ci vado contro di voi. Accostatevi, parlate, e non abbiate paura della mia collera.

Ang. Caro zio, non so come fare a parlarvi se prima non vi vedo tranquillo.

Ger. (Che martirio!) Eccomi tranquillo. Parlate.

Ang. Signore... Martuccia vi avrà detto...

Ger. Io non bado a ciò che m'ha detto Martuccia: lo voglio sapere da voi medesima.

Ang. Mio fratello...

Ger. Vostro fratello...

Ang. Vorrebbe mettermi in convento.

Ger. Ebbene? Vi piace il convento?

Ang. Ma, signore...

Ger. Su, via, parlate.

Ang. Non tocca a me a decidermi.

Ger. Io non dico che voi vi decidiate, ma voglio sapere quale è la vostra inclinazione.

Ang. Signore, voi mi fate tremare.

Ger. (Mi viene la rabbia.) Avvicinatevi: vi comprendo: a voi dunque non piace il convento?

Ang. No, signore.

Ger. Qual è lo stato che preferireste?

Ang. Signore...

Ger. Non temete di nulla: sono tranquillo: parlatemi liberamente.

Ang. (Ah! se avessi coraggio!)

Ger. Venite qui. Vorreste maritarvi?

Ang. Signore...

Ger. Sì, o no?

Ang. Se voi volete...

Ger. Sì, o no?

Ang. Ma sì...

Ger. Sì? Volete maritarvi, perdere la libertà, la tranquillità? Ebbene; tanto peggio per voi: sì, vi mariterò.

Ang. (Quanto è caro con tutta la sua collera.)

Ger. Avete qualche inclinazione?

Ang. (Ah, se avessi coraggio di parlargli di Valerio!)

Ger. Come? avreste qualche amante?

Ang. (Non è il momento: gliene farò parlare dalla sua donna di governo.)

Ger. Su via, finiamola. La casa ove siete, le persone con cui vivete, v'avrebbero per avventura somministrata l'occasione di affezionarvi a qualcheduno? Io voglio sapere la verità: sì, vi farò del bene, ma con patto che lo meritiate: capite?

Ang. Sì, signore.

Ger. Parlatemi apertamente, francamente: avete qualche inclinazione?

Ang. Ma... no, signore... non ne ho nessuna.

Ger. Tanto meglio. Penserò a trovarvi un marite.

Ang. (Oh Dio! non vorrei...) Signore...

Ger. Che?

Ang. Voi conoscete la mia timidità...

Ger. Sì, sì, la vostra timidità... Io le conosco le donne: voi siete adesso una colomba: quando sarete maritata diverrete un dragone.

Ang. Deh! zio, giacchè siete tanto buono...

Ger. Non troppo.

Ang. Permettete che vi dica...

Ger. Ma Dorval non viene ancora!

Ang. Ascoltatemi, caro zio.

Ger. Lasciatemi.

Ang. Una parola sola...

Ger. Non occorre altro.

Ang. (O cielo! Eccomi più infelice che mai! Che sarà di me? Ah! la mia cara Martuccia non mi abbandonerà.)

Tutto il primo atto si passa nel combinare col signor Dorval il modo di vincere il burbero zio, e al cominciare del secondo il signor Dorval sta già tentando di persuadere il suo amico a perdonare al disordinato nipote.

Ma vi dissi già come il signor Dorval andato per pescare restò pescato e Geronte un po' colle dolci, un po' colle brusche, riuscì a imporgli la promessa di sposar Angelica. La scena è singolare per questo, che mette a fronte, innanzi ad un tavoliere di scacchi, il temperamento flemmatico di Dorval al temperamento sanguigno di Geronte e mostra il burbero benefico sotto l'aspetto dell'amico.

ATTO II.

SCENA PRIMA.

Geronte. Andiamo a giuocare e non ne parliamo più.

Dorval. Ma si tratta di un nipote.

Ger. Di uno sciocco, di un imbecille, ch'è schiavo di sua moglie, e vittima della sua vanità.

Dor. Adagio, mio caro amico, adagio.

Ger. E voi, con la vostra flemma, mi fareste arrabbiare.

Dor. Parlo a fin di bene.

Ger. Prendete una sedia.

Dor. Povero giovane!

Ger. Vediamo questo colpo di ieri.

Dor. Voi lo perderete.

Ger. Niente affatto: vediamo.

Dor. Voi lo perderete, vi dico.

Ger. No: ne sono sicuro.

Dor. Se voi non lo soccorrete, lo perderete.
Ger. Chi?
Dor. Vostro nipote.
Ger. Eh! parlo del giuoco io! Sedete.
Dor. Io giuocherò volentieri, ma prima ascoltatemi.
Ger. Mi parlerete ancora di Dalancour?
Dor. Potrebbe essere.
Ger. Non vi ascolto.
Dor. Dunque voi odiate Dalancour.
Ger. Niente affatto: io non odio nessuno.
Dor. Ma se non volete....
Ger. Finitela, giuocate, giuochiamo, o ch' io me ne vo.
Dor. Una parola solo, e ho finito.
Ger. Che pazienza!
Dor. Voi siete facoltoso.
Ger. Sì, grazie al cielo.
Dor. Più del vostro bisogno.
Ger. Sì, in servigio dei miei amici.
Dor. E non volete dar nulla a vostro nipote?
Ger. Neppure un quattrino.
Dor. Per conseguenza....
Ger. Per conseguenza?
Dor. Voi l' odiate.
Ger. Per conseguenza, voi non sapete ciò che vi dite. Io odio, detesto la sua maniera di pensare, la sua cattiva condotta. E dargli del danaro non servirebbe che a fomentare la vanità, la prodigalità, le follie. Cangi sistema, e anch' io lo cangerò con lui. Io voglio che il pentimento meriti il beneficio, e non che il beneficio impedisca il pentimento.
Dor. Giochiamo, giochiamo.
Ger. Giochiamo.
Dor. Me ne dispiace.
Ger. Scacco al re.
Dor. E quella povera ragazza.
Ger. Chi?
Dor. Angelica.
Ger. Ah, quanto a lei è un' altra cosa. Parlatemi di lei.

Dor. Anche ella deve soffrire assai.

Ger. Ci ho pensato, ci ho provveduto: la mariterò.

Dor. Bravissimo. Lo merita davvero.

Ger. Ecco una ragazzina compita: non è vero?

Dor. Sì.

Ger. Fortunato quello che l'avrà. Dorval?

Dor. Amico.

Ger. Sentite.

Dor. Ebbene?

Ger. Voi siete mio amico.

Dor. Oh! certamente.

Ger. Se la volete, ve la do.

Dor. Chi?

Ger. Sì, mia nipote.

Dor. Come?

Ger. Come! come! Siete sordo? Non m'intendete? Parlo chiaro. Sì, se la volete, ve la do.

Dor. Ah! ah!

Ger. E, se la sposate, oltre la sua dote, le darò cento mila lire del mio. Eh? Che ne dite?

Dor. Caro amico, voi mi onorate.

Ger. So chi siete: sono sicuro di fare la felicità di mia nipote.

Dor. Ma....

Ger. Che?

Dor. Suo fratello....

Ger. Suo fratello? Suo fratello non è niente. Sono io che devo disporre di lei. La legge, il testamento di mio fratello.... Io ne sono il padrone. Orsù decidetevi nell'atto.

Dor. Mi proponete una cosa, che non è da risolversi su due piedi. Siete troppo vivo.

Ger. Io non ci veggo difficoltà. Se l'amate, se la stimate, se ella vi conviene, è fatto tutto.

Dor. Ma....

Ger. Ma, ma!.... udiamo il vostro ma.

Dor. Vi par poco la sproporzione da sedici a quarantacinque anni?

Ger. Niente affatto. Voi siete sempre giovane, ed io conosco Angelica: non è una testa sventata.

Dor. Poi ella potrebbe avere qualche inclinazione.

Ger. Non ne ha nessuna.

Dor. Ne siete ben sicuro?

Ger. Sicurissimo. Presto, concludiamo. Io vado a casa del mio notaro, gli fo stendere il contratto; è vostra.

Dor. Adagio, amico, adagio.

Ger. Che! volete ancora stancarmi, inquietarmi, annoiarmi con la vostra lentezza, col vostro sangue freddo.

Dor. Dunque vorreste?...

Ger. Sì, darvi una savia, onesta, virtuosa e graziosa fanciulla, con cento mila scudi di dote, e cento mila lire di regalo di nozze: vi fo forse un affronto?

Dor. No, anzi mi fate un onore che non merito.

Ger. La vostra modestia in questo momento mi farebbe dare al diavolo.

Dor. Non vi adirate. Voi lo volete?

Ger. Sì.

Dor. Ebbene, acconsento.

Ger. Davvero?

Dor. Ma, a condizione....

Ger. Di che?

Dor. Che Angelica vi acconsentirà.

Ger. Non avete altre difficoltà.

Dor. Questa sola.

Ger. Voi mi consolate: vi accerto di lei.

Dor. Tanto meglio, se sarà così.

Ger. Sicuro, sicurissimo. Abbracciatemi, caro nipote.

Dor. Abbracciatemi pure, caro zio.

Dopo questa scena, Geronte corre dal notajo per combinare il contratto e Dorval va in cerca di Angelica per assicurarsi dei di lei sentimenti a suo riguardo. Ma ohimè! Egli non tarda ad avvedersene. Dopo i soliti giuochetti di equivoci, ne' quali le reciproche reticenze fanno credere all'uno e all'altro tutto il contrario di quello che è, la fanciulla fa capire chiaramente al suo canuto pretendente che essa odierà chicchessia le fosse imposto a forza per isposo.

Naturale allora che Dorval non abbia bisogno di vocabolario per capire siffatto latino, e presa immediatamente la migliore risoluzione, rassicura la fanciulla che metterà tutto in opera presso lo zio, perchè i suoi voti siano soddisfatti. E Angelica nell'impeto della riconoscenza prende la mano a Dorval, commossa, e gliela stringe appassionatamente. Ma nel punto stesso eccoti Geronte comparire sulla porta e sorprendere in quel tenero atteggiamento i due fidanzati del suo cuore. La supposizione che egli fa la capite subito: pensa che i due si siano già intesi fors'anche troppo, ed esclama:

Geronte. Benissimo, benissimo: coraggio! Bravi, figliuoli miei, bravi: sono contentissimo.

Angelica. (*Si ritira tutta mortificata.*)

Dorval. (*Sorride.*)

Ger. Come! La mia presenza vi fa forse paura? Io non condanno premure legittime. Hai fatto bene, Dorval, a dirle la cosa. Su via, madamigella, abbracciate il vostro sposo.

Ang. Che sento?

Dor. (Eccomi scoperto.)

Ger. Che vuol dir cotesto? Che modestia fuor di proposito! Quando io non ci sono, t'accosti, e quando arrivo t'allontani! Avvicinati. Su via, avvicinatevi anche voi.

Dor. Colle buone, amico Geronte.

Ger. Ah! ridete? La sentite la vostra felicità? Io voglio bene che si rida, ma non voglio che mi si faccia andar in collera: m'intendete, signor bocca ridente? Venite qui e ascoltatemi.

Dor. Ma, ascoltate voi.

Ger. Avvicinatevi insomma.

Ang. Zio . . .

Ger. Piangi! mi fai la bambina! Credo che tu ti prenda giuoco di me. La non mi scappa.

Dor. Ma lasciatemi parlare.

Ger. Zitto.

Ang. Mio caro zio...

Ger. Zitto. Sono stato dal mio notaro, ho accomodato tutto; egli ha stesa la minuta alla mia presenza; la porterà qui quanto prima, e noi sottoscriveremo.

Dor. Ma se volete ascoltarmi....

Ger. Zitto. Quanto alla dote, mio fratello ha avuto la debolezza di lasciarla fra le mani di suo figlio; dubito che ci sarà dal canto suo qualche ostacolo, ma ciò non m'imbarazza. Quelli che avranno fatti affari con lui, li avranno mal fatti: la dote non può perire, e in ogni caso io me ne fo mallevadore.

Ang. (Non ne posso più.)

Dor. Tutto va benissimo, ma...

Ger. Ma che?

Dor. Madamigella avrebbe a dirvi sopra ciò qualche cosa.

Ang. Io, signore?

Ger. Vorrei vedere ch'ella trovasse qualche cosa a ridire sopra ciò che io fo, sopra ciò che io ordino, e sopra ciò che io voglio. Ciò che io voglio, ciò che io ordino, e ciò che io fo, lo fo, lo voglio, l'ordino, tutto per bene. M'intendi?

Dor. Parlerò dunque io medesimo.

Ger. E che avete da dirmi?

Dor. Che mi rincresce, ma che questo matrimonio non si può fare.

Ger. Cospetto! Voi m'avete data la vostra parola d'onore.

Dor. Sì; ma con patto...

Ger. Sarebbe forse quest'impertinente? S'io potessi crederlo... Se ne avessi un solo dubbio...

Dor. No, signore: avete torto.

Ger. Siete voi dunque che mi mancate di parola?

Ang. (*Coglie il momento e fugge.*)

E qui ha luogo una scena tra Geronte e il servo, forse più caratteristica di quante ne vedemmo finora e si può immaginare l'effetto che deve produrre eseguita da un sommo attore come dal francese Previllé, o dal nostro Vestris.

ATTO SECONDO.

SCENA XXI.

Piccardo. Signore.

Geronte. Briccone! non rispondi?

Pic. Perdonate, signore: eccomi.
Ger. Disgraziato! t' ho chiamato dieci volte.
Pic. Mi rincresce.
Ger. Dieci volte, disgraziato?
Pic. (Egli è aspro davvero qualche volta.)
Ger. Hai veduto Dorval?
Pic. Sì, signore.
Ger. Dov' è?
Pic. È partito.
Ger. Come è partito?
Pic. È partito come si fa a partire.
Ger. Ah! ribaldo... così si risponde al suo padrone?
Pic. Signore, datemi la mia licenza...
Ger. La tua licenza, sciagurato!
Pic. Ah!...
Ger. Che c' è?
Pic. Sono ferito signore: m' avete storpiato.
Ger. (Oh mi dispiace!) Puoi tu camminare?
Pic. Credo di sì, signore.
Ger. Vattene.
ic. Signore, voi mi licenziate?
Ger. No; va da tua moglie; fatti curare. Prendi per farti medicare.
Pic. (Che padrone!)
Ger. Prendi...
Pic. Eh, no signore: spero che non sarà nulla.
Ger. Prendi nonostante.
Pic. Signore...
Ger. Come! Tu rifiuti il mio denaro? Lo rifiuti per orgoglio? per dispetto? per odio? Credi tu ch'io l'abbia fatto a bella posta? Prendi questo denaro, prendilo, amico; non mi fare arrabbiare.
Pic. Non andate in collera, signore; vi ringrazio della vostra bontà.
Ger. Va subito.
Pic. Sì, signore.
Ger. Va adagio.
Pic, Sì, signore.
Ger. Prendilo ti dico: voglio così.
Pic. Che bontà!

La Commedia tocca al suo fine. Dalancour sorprende lo zio solo e si getta ai suoi piedi: Geronte naturalmente s'inalbera, sbuffa, minaccia come al solito, batte a poco a poco in ritirata ed è lì per asciugarsi di nascosto le lagrime che quel briccone di Dalancour gli fa spremere, quando gli piomba addosso Madama Dalancour a dargli il colpo di grazia con uno svenimento. Il povero Geronte non sa più a quale dei due santi che ha indosso votarsi: il santo burbero gli dice ancora di star duro: il santo benefico gli dice di cedere e finisce coll'offrire alla svenuta una boccetta d'acqua di colonia. Figuratevi se una donna non ne approfitta: proteste, preghiere e lagrime a catinelle e il dabben uomo conchiude col raccogliere in casa gli scapoli nipoti e col dare tutto quanto gli si chiede.

Non era però tutto finito. Restava l'altra nipote, l'Angelica che egli sperava sempre di sposare a Dorval. Ed ecco infatti Dorval ed Angelica, ma insieme a loro Valerio.

ATTO TERZO.

SCENA X.

Geronte. Che è? Che vuole quest' altro?

Martuccia. Signore, vi è il pretendente e il testimonio.

Ger. Avvicinatevi.

Angelica. Ah! cognata, quanto vi devo chiedere scusa.

Mar. Anche io, madama . . .

Ger. Venite qui, signor pretendente. Ebbene, siete corrucciato? non volete venire?

Dorval. Parlate con me?

Ger. Sì, con voi.

Dor. Scusate: io sono soltanto il testimonio.

Ger. Il testimonio?

Dor. Sì: ecco il mistero. Se m'aveste lasciato parlare.

Ger. Mistero! . . . Vi sono dei misteri?

Dor. Uditemi, amico. Voi conoscete Valerio: egli ha sapute le disgrazie di questa famiglia, è venuto ad offrire le sue ricchezze al signor Dalancour, e la sua mano ad Angelica. Egli l'ama, è pronto

a sposarla senza dote, e ad assicurarle una sopraddote di dodici mila lire di rendita. M'è noto il vostro carattere; so che vi piacciono le belle azioni; l'ho trattenuto, e mi sono incaricato di presentarvelo.

Ger. Tu non avevi nessuna inclinazione, eh? Mi hai ingannato. No, non voglio che tu lo prenda. Questa è una soperchieria d'ambe le parti, e io non la sopporterò mai.

Ang. Mio caro zio . . .

Valerio. Signore . . .

Dalancour. Voi siete sì buono . . .

Madama. Voi siete sì generoso . . .

Mar. Mio caro padrone . . .

Ger. Maledetto il mio naturale! non posso durare in collera quanto vorrei. Mi schiaffeggerei volontieri.

(*Tutti nello stesso tempo ripetono le loro preghiere e lo circondano*)

Ger. Tacete, lasciatemi; che il diavolo vi porti: la sposi.

Mar- La sposi senza dote?

Ger. Come senza dote? Io mariterò mia nipote senza dote? Non sarò forse in istato di darle la dote? Conosco Valerio: l'azione generosa, che s'era proposto di fare, merita una ricompensa. Sì egli avrà la dote, e le centomila lire che ho promesse ad Angelica.

Val. Quante grazie!

Ang. Quanta bontà!

Mad. Che cuore!

Dal. Che esempio!

Mar. Viva il mio padrone!

Dor. Viva il mio buon amico!

(*Tutti lo circondano, lo colmano di carezze, e ripetono le sue lodi.*)

E Geronte si dà vinto e la commedia lietamente finisce fra il contento universale.

Il successo del *Burbero benefico* fu strepitoso. Goldoni stesso ne parla nelle sue *Memorie*, compiacendosi ne' più minuti particolari del trionfo. Fra le altre cose racconta che fu a forza strascinato davanti al pubblico, il quale a grandi grida lo voleva al proscenio. Era la prima volta che ciò gli accadeva: perchè in

alia non era ancora introdotta l'usanza di chiamare fuori anche gli autori. Il curioso si è però che i francesi chiamano questa un'usanza italiana. Forse ammettono che non è per gli autori l'usanza più decorosa, e la vorrebbero buttar sulle nostre spalle. Se la tengano: noi ne abbiamo anche di troppo d'averla copiata!

E non fu successo passaggiero e fugace. Il *Bourru bienfaisant* restò nel teatro francese come opera classica: più forse nel francese che nel nostro. Lo stupore grande de' francesi era che un forastiero avesse potuto scrivere con tanta perfezione nella loro lingua. Voltaire stesso, ammiratore poi finchè visse del comico, Veneziano, sul *Bourru bienfaisant* scriveva dal suo ritiro di Ferney: « Un vecchio malato di 78 anni, quasi cieco, ha ricevuto poco fa da Ginevra il grato fenomeno d' una Commedia francese piena d'allegria, purissimamente scritta, e moralissima, scritta da un italiano. Quest'italiano è fatto per porgere a tutti i popoli i modelli del buon gusto. »

Quello poi che Voltaire chiamava un fenomeno ha per noi delle spiegazioni naturali, che forse una commedia scritta in buon italiano non avrebbe. Anzitutto è una osservazione fatta dal povero Camerini rapito or sono pochi giorni alle lettere e alla patria (sia lecito mandare da questa cattedra un pio ricordo alla sua memoria), è, diceva un' osservazione giustissima che gl' italiani hanno un ingegno singolare per assimilarsi, non solo la parola, ma lo spirito dell'altrui lingua. Forse son più lenti a impararla; ma imparatala ne penetrano fino al fondo l'intima essenza. Così uomini che abbiano scritto in inglese come il Foscolo, il Mazzini, il Ruffini, e in francese come il Goldoni, il Casanova, il Gioberti, il Manzoni, l'Azeglio, gli stranieri non ne hanno. Ma oltre a ciò torniamo a quello che dicemmo tante volte e nel quale sarò instancabile, perchè la credo la premessa indispensabile d' ogni ragionamento in fatto di lingua e una di quelle verità amare sì al primo gusto, ma che poi danno il vital nutrimento quando son ben digerite. » Oltre a ciò dunque, in un paese come l'Italia che oggi ancora, e peggio cent'anni addietro non aveva altra lingua che quella degli scrittori, il che vuol dire nessuna lingua viva e parlata, è più difficile scrivere una commedia o qualsiasi altra opera d'arte in questa lingua *soltanto scritta*, che in una lingua

straniera qualsiasi. E ciò perchè dovendo imparare la lingua dai libri, tanto nel primo caso che nel secondo è più difficile imparare la nostra che non ha fondo fisso di parole, nè norme certe di sintassi, che la francese, l'inglese o la tedesca che ha una cosa e l'altra, e che per giunta col soggiorno di qualche tempo potete riapprendere dalle labbra stesse del popolo che la parla; il che non potreste anche se andaste tutti quanti a stare in Toscana. Poichè non è ancora deciso dall'uso, che solo può decidere inapellabilmente, che la Toscana debba dar la lingua a tutta l'Italia, nè deciso qual parte di Toscana debba darla alla Toscana stessa. E siamo daccapo. Chi saccheggia il Boccaccio, chi il Bembo, chi il Firenzuola, chi il Davanzati, o il Bartoli, o il Cesari e il Giordani, saccomanni a lor volta d'altri saccheggiatori, e intanto non è ben certo se scrivendo alla mamma si debba dirle anche in persona prima: *Ella* o *lei*, e ad ogni tratto s'inciampica in un pensiero o in una cosa che non si sa come esprimere.

Io morrò probabilmente colla voglia di buttar fuori tutto quello che ho in corpo su questa questione della lingua, perchè sento bene che una cattedra di letteratura italiana non può diventar una cattedra di filologia senza venir meno al suo primo istituto; sebbene io poi creda una cattedra di filologia italiana più, o per lo meno altrettanto necessaria in ogni Università, quanto una cattedra di Letteratura [1].

Ma intanto oggi son contento d'aver potuto ripetere questa verità colla più legittima opportunità. Poichè se il *Burbero bene-*

[1] A questo fu testè provveduto co' due insegnamenti di lingue e letterature *romanze;* ma si è forse passato dal nulla al troppo. Dall'altro canto, quale debba essere il vero e proprio istituto di questi due insegnamenti, non lo so bene intendere. Si volle soltanto istituire un insegnamento di Filologia italiana con metodica comparazione alle altre lingue romanze? E si doveva chiamarla « *Cattedra di Filologia italiana* » senz'altro; il metodo comparativo dovendo essere sempre e in ogni studio sottinteso. Si volle invece apprestare alla gioventù italiana un completo insegnamento di lingue e letterature *romanze?* Allora « troppa grazia. » Mancherà il tempo, mancheranno gli scolari, mancheranno i professori (sebbene io ne conosca di egregi), si cadrà, per voler abbracciare troppo, nel vago, nell'indeterminato, nel superficiale, peste d'ogni studio, ma che in fatto di filologia è peggio che il *nulla*.

fico riuscì un capolavoro, credete che è dovuto in gran parte all'averlo scritto in una lingua viva. Così gli riuscivano tutti, dal più al meno, lavori perfetti quelli in dialetto veneziano, mentre per la medesima ragione sono imperfettissimi quelli nella così detta lingua italiana. L'indissolubilità del pensiero e della forma sapete che è la nostra bandiera e ci conviene non lasciare sfuggire nessuna occasione per rialzarla e difenderla. La parola opera a precisare e chiarire l'idea, la quale a sua volta lavora e affina la parola. Ed è per questa doppia incidenza e questa mutua cooperazione della parola e del pensiero che nasce quel moto, quel calore, quella vita d'espressione che chiamasi stile, che è tutto l'uomo e tutta l'arte. Ma qual è dunque la sua rettorica? chiedeva un purista a Manzoni. « Pensarci su » rispóse l'autore dei *Promessi Sposi.*

Ma io divago dietro un'ombra troppo forse prediletta, e per dirla con una vecchia eleganza un po' smessa, torno a bomba. Uno solo non fu molto contento del *Bourru bienfaisant* e fu Gian Giacomo Rousseau. L'incontro del nostro Carlo con Gian Giacomo sarà il tema della prossima ed ultima nostra lezione sul comico Veneziano.

LEZIONE QUATTORDICESIMA.

Gian Giacomo Rousseau.

(Fine del Goldoni.)

Un uomo misterioso in via Platrière; si fa chiamare Renan; ma nessuno ignorava il suo vero nome. — Sua casa, suoi gusti, sue abitudini. — Bernardin Saint-Pierre ne fa il ritratto. — Si chiamava Gian Giacomo Rousseau. — Se ne dà in abbozzo la vita. — Lunga schiera de'suoi amori. — Ragione prima de'suoi vizi; ma spiegazione del suo profondo e sincero sentimentalismo. — Migliore però del suo tempo delibera esserne il censore e il giudice. — Visita Diderot in prigione. — Il quesito dell'Accademia di Digione sull'influenza delle arti e delle lettere. — Altro quesito sulla disuguaglianza degli uomini. — Risposte di Rousseau. — Un torto in faccia alla ragione, non in faccia al sentimento; sopratutto in faccia alle moltitudini sofferenti. — La sua rivolta in nome del diritto di natura ha un eco in tutte le coscienze. — Egli assale a un tempo il dogma in nome della ragione, l'empietà in nome della fede. — Il popolo intende il suo Dio. — Il *Contratto sociale;* suoi errori. — Egli però professava la tolleranza religiosa e civile. — I giacobini guastarono la sua dottrina. — Proscritto dalla Francia. — Vi torna trionfante e vi resta potente. — Voltaire e Rousseau, grande ma diversa loro potenza. — Goldoni visita Rousseau; descrive egli stesso i particolari della visita; — Ma non lo rivede più. — Sei anni dopo Rousseau muore. — Anche Goldon s'avvicina al suo fine. — *L'Avaro fastoso* fallisce. — Riceve nel 1787 la visita d'Alfieri. — Pubblica nell'anno stesso le sue memorie. — Voti di pace non avverati. — La bufera del 1789. — Non previde e non capì il cataclisma di cui fu spettatore. — Vide orrende cose, non la morte del suo benefattore. — Privo di pane; solo; misero; muore. — Giuseppe Chenier rivendica la sua memoria e dà un pane alla sua vedova. — Si riepiloga il giudizio intorno a lui.

Intorno al 1772 dimorava in Parigi al 4.° piano d'una modesta locanda di via Platrière un uomo singolare. Il Parlamento l'aveva sbandito dalla Francia, eppure non osava far rispettare

il decreto: tutta Parigi sapeva dove stava di casa, e la polizia fingeva d'ignorarlo: per precauzione si faceva chiamare Renan, ma non c'era persona a cui il suo vero nome fosse ignoto. Da più di un anno viveva ritirato in casa e non vedeva più nessuno, o se alcuno andava a visitarlo, lo accoglieva in maniera tale che gli toglieva ogni voglia di tornarvi. Aveva però anche lui una compagna; ma il volto, gli atti, il vestire della donna lasciavano in dubbio se fosse sua moglie o la sua serva. Il suo quartiere era composto di due stanzuccie: cucina, sala da pranzo, da ricevere, camera da letto e stanza da studio ad un tempo. Tuttavia anche nell'ammucchiamento dei molti mobili, utensili, ed oggetti necessarii ad usi sì disparati regnava una certa pulizia semplice e un certo ordine geometrico, che fermavano l'occhio. Una spinetta in un canto, de' vasi, delle cassette d'erbe sulla finestra davano segno che quell'uomo aveva il doppio gusto della musica e della botanica. Un canarino, pendente dal soffitto nella sua gabbia, gorgheggiava sul capo di quella specie d'orso, e aggiungeva ai chiaroscuri della scena un nuovo contrasto. Uno de' suoi visitatori, Bernardin di Saint-Pierre, che non fu mai però suo amico, sebbene ne avesse volgarizzato nei romanzi la filosofia, ne fece così il ritratto. « Magro, statura mezzana, d'una spalla all' apparenza più alta dell' altra, forse per l' età e la piegatura che prendeva nello scrivere, nel resto ben proporzionato, colorito bruno, piuttosto rosso alle pomelle delle gote, bella bocca, naso ben fatto, fronte rotonda ed alta, occhio tutto fuoco. »

Passava i giorni a copiar musica, nel qual mestiere pretendeva essere insuperabile e campava di questo. Naturalmente al reddito corrispondeva il tenore di vita, sobria, parca sino all' astinenza, anzi fino alla privazione del necessario. Nell'uomo che viveva a quel modo, batteva in quell'ora il cuore di tutto il popolo francese, come in un altro più celebre di lui, ma non più grande, vissuto suo emulo, anzi rivale, morto soltanto da un anno, era sfavillato lo spirito di tutta la Francia. Egli si chiamava, già lo intendeste, Gian Giacomo Rousseau. Poche vite furono più intrecciate di contrasti della sua; poche anime più seminate di contraddizioni, ma appunto per questo nessun filosofo potè dire d'essere stato più uomo di lui; e nessun uomo d'aver esercitato un

più affascinante e decisivo potere sulla sua epoca e il suo paese.

Figlio d'un orologiaio francese, rifugiato a Ginevra all'epoca delle persecuzioni Ugonotte; orfano, nascendo, di madre, diviso ben presto dal padre, costretto a passare, per campare la vita, pe' più umilianti e antipatici mestieri, dallo scrivano di notajo all'allievo incisore, dal lacchè al seminarista, dal segretario di un missionario al segretario d'un diplomatico, zingaro e vagabondo sempre, formato dalla natura d'un misto d'asprezza misantropica e di sensibilità femminile, e perciò appunto facile agli sdegni, agli impeti, ai sentimenti ombrosi e passionati delle donne e dei fanciulli, egli dovette attribuire a questa pericolosa alleanza d'una giovinezza senza pane, senza tutela, senza educazione, e d'un'indole eccessiva e disequilibrata, così le disgrazie che lo colpirono in seguito, come le ombre che restarono tanto sulla sua vita, che nella sua filosofia. Le donne sopratutto gli nocquero, sebbene nelle sue *Confessioni,* esempio raro di sincerità biografica, non l'abbia voluto confessare, ed abbia sempre concentrato l'acre del suo temperamento e tutto il rancore delle sue memorie, sopra il proprio sesso, dal quale pure ebbe più bene che male.

Grazioso se non bello, sentimentale, colto, strano, piaceva presto alle donne, ed esse a lui. I Capitoli delle sue confessioni che narrano i suoi amori e più ancora la sua *Nuova Eloisa*, storia psicologica del suo cuore, sono a tutt'oggi il più gran romanzo di amore che sia stato scritto. Byron, Foscolo, Musset, Sand, Goethe, lo stesso Goethe, tutti i poeti del libero amore, non fecero che ripetere in diverso metro il grido di rivolta mormorato tra i baci di Giulia e Saint-Preux sotto le volte silenziose di Diodati lungo i viali ombrosi del dolce Clarens:

« He who hath loved not, here would learn that love. »

« Chi ancora non amò: ne apprenderà qui l'arte! » esclama il giovine Aroldo entusiasta di Gian Giacomo.

Una donna, la signora Warens, abusando del suo potere di benefattrice, lo induce ad abjurare la fede de' suoi padri ed a farsi cattolico. Fugge è vero nel primo rimorso della viltà commessa,

ma allo stremo di forze, vinto dalla donna, ritorna all'asilo della sua fatale seduttrice e consente dividere con altri i di lei favori, fino che, rimastone unico possessore, si ritira nella delizioso solitudine delle Charmettes a godervi d' una felicità acquistata a troppo caro prezzo.

Da allora in poi i nomi delle sue amanti, più o meno sentimentali, s'intrecciano e s'imbrogliano con tutti i luoghi che traversa e con tutti i mestieri che cambia. Egli però assicura che non furono che amori platonici, quello famoso nato cogliendo ciliege con madamigella Galley: poi l' altro a Torino con la signora Basilio: poi l' altro con madamigella di Breuil: poi l' altro con quella montanina svizzera colla quale fece viaggio da Chambery a Friburgo dormendo spesso nella stessa camera nella più santa castità.; e conviene credere a chi si confessa. Ma dietro questi vengono i non platonici. In viaggio da Montpellier a Parigi madama Dupin, non corrisposto, poi tra l' uno e l' altro madama di Warens da capo: poi a Venezia, segretario dell' ambasciatore Montaigne, una cortigiana d'un buon senso maggiore di tutte le altre, e che gli diede il solo buon consiglio che da tante donne gli sia mai venuto: « lasciar le donne e studiare la matematica. » Un siffatto consiglio non era fatto per lui, e cascò ben presto in quella cucitrice Teresa Levasseur, resa madre da lui, che divenne più tardi per 26 anni sua concubina, infine sua moglie, sua tiranna, suo cattivo genio; e nemmeno la Levasseur chiuse il ciclo delle sue avventure. A 44 anni conobbe madama d' Epinay che s' invaghì di lui spiritualmente, mentr' essa menava innanzi un amore di tutt'altro nome col Grimm amico di Rousseau. Ma ciò non ostante l'amicizia di lei era sì forte e sincera che gli offerse per asilo l'*Eremitaggio*, casetta solitaria vicina al suo castello, dove Gian Giacomo cominciò la *Nuova Eloisa* e il *Contratto sociale*, dove visse tre anni beato, finchè l'entrata in scena d'una nuova donna, madama d'Houdetot, di cui s' innamorò subito colla consueta sua accendibilità, e le stizze insieme congiurate della Levasseur e della d'Epinay, ferite non già nel loro amore ma nel loro amor proprio, vennere a cacciarlo anche di là.

Chi levasse dalla biografia di Rousseau la storia de' suoi amori, leverebbe non solo la ragione di molti traviamenti e peccati suoi;

ma perderebbe anche la spiegazione, non voglio dire d'una sua virtù, ma d'una delle sue forze più poderose: il suo schietto e pretto sentimentalismo. Il quale, in quel secolo, tra l'arido materialismo degli uni e l'arcadico cicisbeismo degli altri, era una vera forza. Gli è alla fiamma di tanti amori, al contatto di tante creature forse colpevoli ne' loro atti, ma certamente delicate nel loro sentire, che si ritemprò e si accrebbe quell'ardore di sentimento e di passione che infoca lo stile di Gian Giacomo e che fu, meglio ancora della sua filosofia, il primo segreto della sua potenza e della sua gloria.

Tuttavia quando quell'uomo arrivato a Parigi potè penetrare fino al marcio di quella società metà bigotta, metà mondana, logorata dal duplice tarlo della superstizione e dello scetticismo, dominata dalle favorite, dissanguata dagli esattori, tiranneggiata da una nobiltà frivola e ignorante, corrotta da una corte sentina dorata e solenne di tutti i vizj e di tutte le abbiettezze, egli, non ostante i suoi falli, si sentì tanto migliore di quel mondo decrepito e putrido che deliberò nell'anima sua di atterrarlo dalle fondamenta. Figlio di popolo, nato da una repubblica, educato alla scuola del lavoro e della povertà, memore de' torti e delle umiliazioni patite quando portava la giubba dell'operajo e la livrea del valletto, sentì ripercuotere nell'anima sua il sordo mormorio di odio e di dolore della moltitudine sottoposta, dei servi e dei diseredati, e non aspettò che un'occasione per essere egli stesso portavoce dei patimenti e dei reclami della sua generazione.

Un giorno, essendo andato a trovare Diderot alla prigione di Vincennes dov'era chiuso per reato di stampa, apre a caso un numero del *Mercure* di Francia e scorrendolo legge che l'Accademia di Digione aveva posto al concorso questo quesito: « Se i progressi delle scienze e delle lettere abbiamo contribuito a corrompere od a purificare i costumi. » — « All'atto istesso di siffatta lettura, — esclama Rousseau: — vidi un altro universo e divenni un altro uomo. » Il quesito infatti che per il nostro secolo sarebbe, oltre che insignificante, puerile, allora aveva una grande importanza d'occasione, o come direbbesi oggi d'attualità. La Francia, educata al culto del bello e del vero dalle scene e dalle pagine immortali di Molière, di Cor-

neille, di Racine, di Pascal, di Buffon, di Descartes, erede di tutta la splendida civiltà del secolo XVII, avvoltolandosi sempre più nel brago di tutti i vizi, precipitava visibilmente allo sfacelo ed alla rovina? Perchè ciò? Quali le cause? Quali i rimedi di siffatto male? Le colpevoli erano forse le arti e le scienze, o i falsi principj a cui erano ispirate, o l'abuso che nella loro applicazione se ne faceva? Le due letterature, incredula e sofistica da un lato, bigotta e gesuitica dall'altro, che dominavano in quel tempo, lo potevano far temere. Rousseau almeno lo credette e affrontata la tesi dell'Accademia di Digione, rispose risolutamente « sì! »

« C'était une ancienne tradition passée de l'Égypte en Grèce, « qu'un dieu ennemi du repos des hommes était l'inventeur des « sciences. Quelle opinion fallait-il donc qu'eussent d'elles les « Égyptiens mêmes, chez qui elles étaient nées? C'est qu'ils vo- « yaient de près les sources qui les avaient produites. En effet, « soit qu'on feuillette les annales du monde, soit qu'on supplée « à des chroniques incertaines par des recherches philosophi- « ques, on ne trouvera pas aux connaissances humaines une ori- « gine qui réponde à l'idée qu'on aime à s'en former. L'astrono- « mie est née de la superstition; l'éloquence de l'ambition, de la « haine, de la flatterie, du mensonge; la géométrie de l'avarice; « la physique d'une vaine curiosité; toutes, et la morale même, de « l'orgueil humain. Les sciences et les arts doivent donc leur nais- « sance à nos vices: nous serions moins en doute sur leurs avan- « tages s'ils la devaient à nos vertus.

« Le défaut de leur origine ne nous est que trop retracé dans « leurs objets. Que ferions nous des arts, sans le luxe qui les « nourrit? Sans les injustices des hommes, à quoi servirait la ju- « risprudence? Que deviendrait l'histoire, s'il n'y avait ni tyrans, « ni guerres, ni conspirateurs? Qui voudrait, en un mot, passer « sa vie à des stériles contemplations, si chacun, ne consul- « tant que les devoirs de l'homme et les besoins de la nature, « n'avait de temps que pour la patrie, pour les malheureux et « pour ses amis? Sommes nous donc faits pour mourir atta- « chés sur les bords du puits où la verité s'est retirée? Cette « seule réflexion devrait rebuter, des les premiers pas, tout homme

« qui chercherait sérieusement à s'instruire par l'étude de la « philosophie. »

A tesi sofistica, sofistica risposta; e la Memoria di Rousseau ebbe il premio dell'Accademia non solo, ma un tale trionfo nel pubblico che Diderot disse di non averne mai veduto l'uguale. Le risposte e le confutazioni fioccavano da ogni parte, dai principi e da' filosofi, dallo stesso Voltaire che rispose al solito sbeffando; ma la coscienza pubblica, la quale nel discorso di Rousseau dimenticava il paradosso e non scorgeva che l'assalto ardito contro i corruttori del buon costume e una difesa della virtù, fu col filosofo.

Da quel giorno la celebrità e la potenza di Gian Giacomo furono inconcussamente stabilite. Ed egli forte di quella prima vittoria continuò la sua coraggiosa rivolta. Fino allora non aveva colta quella società che di fianco, ora l'assale di fronte. Un altro quesito dell'Accademia di Digione, gli apre il campo: « Qual è l'origine della disuguaglianza degli uomini e se sia autorizzata dalla legge naturale? » Ed anche questa volta, senza reticenze e senza ambagi, risponde « no »; la disuguaglianza fisica degli uomini è una legge della natura, quella morale e politica non è che un fatto arbitrario della società, una violenza del più forte. Ed anche questa volta, tutto nella logica gli dà torto, tutto gli dà ragione nel sentimento. Le disuguaglianze fisiche sono le cause delle morali. La società colla legge livella e uguaglia più che lo stato naturale e difende più i deboli contro i forti che non lo faccia la cieca e impassibile natura. Questa è ormai scienza volgare, e anche nel secolo XVIII non v'era mente appena colta e riflessiva che non potesse facilmente annientare il sofisma di quello che già chiamavasi il filosofo ginevrino. Ma non importa: se il ragionamento è falso, la passione è grande, l'intento è generoso, l'eloquenza è magica. D'altronde come negare che la società, com'è allora costituita, poggia sul falso e sull'ingiusto e fa di mestieri d'una rivoluzione radicale per ristaurarla? Anche quella volta dunque Rousseau, che ha torto in teoria, ha ragione in pratica e se eccita le contraddizioni dei pensatori e dei filosofi, suscita in cambio l'approvazione delle moltitudini che si sentono indovinate da lui ne' loro dolori più vivi, nelle loro speranze più ardenti. Voltaire

stesso combattendoli non ... il coraggio di negare il fascino della sua eloquenza, il calore di quella passione selvaggia e gli scrive « udendovi mi viene voglia di camminare a quattro zampe. »

Rousseau continua per la sua via; ormai ha posto il dito sulla piaga e non la lascierà, se non quando sentirà palpitare sotto di sè la carne viva. Egli è nel falso circa a'mezzi; anzi che tornare come egli consiglia allo stato di natura, stato d'imperfezione, di barbarie e di violenza, bisogna sforzarsi ad allontanarsene sempre più migliorando l'organismo del consorzio sociale in guisa da perfezionare e svolgere viemaggiormente le facoltà morali dell'uomo, le sole che possano dargli l'uguaglianza relativa del merito e della virtù, quindi la prosperità e il benessere. Ma ciò ammesso, il suo fine è giusto; il male che egli vuol medicare è reale, e la rivolta che quel popolano annunzia ancora vagamente nelle sue pagine, ha un eco in tutte le coscienze.

D'ora innanzi egli non posa più: due nemici ha di fronte: qua la violenza e la intolleranza religiosa e civile rappresentate dall'autorità, dalla corte, dal governo, dalla Chiesa, dalla Sorbona; là l'incredulità, la empietà, l'ateismo sofistico ed epicureo rappresentato da Voltaire, dall'Enciclopedia e dai cenacoli di Holbach. Ma egli non si sgomenterà e assalirà l'una e l'altra: quella in nome della ragione, questa in nome della fede e darà alla Francia non lontana dell'89 il catechismo della rivoluzione.

A traverso mille contraddizioni d'una vita costretta a lottare per il pane quotidiano e d'una mente più accesa di passione che nutrita di ragione, vi è nell'opera totale di Rousseau una grande unità; e questa unità, osserva giustamente il Villemain, formò la sua forza. I due discorsi sull'influenza delle arti e delle scienze, e sulla disuguaglianza degli uomini, contenevano già in germe tutta la dottrina del *Contratto sociale* e dell'*Emilio*, della *Lettera sugli spettacoli* e della *Lettera all'Arcivescovo Beaumont sulla tolleranza religiosa* e delle altre lettere *dalla Montagna sulla tolleranza civile*. Queste dottrine furono una spiegazione e una conferma, non una novità. Gli Enciclopedisti, gli Holbachiani, i Volteriani, divenuti necessariamente nemici di quel filosofo spiritualista e deista, trovarono facilmente nelle sue pagine la contraddizione: ma il popolo o non la capiva o non se ne curava. Quello che il popolo

sentiva, quello che gli arrivava fino al cuore e gli trasfondeva non so quale nuova vita e potenza, era questo ritornello: v'è un Dio che ci ha fatti tutti uguali; esso non è il Dio d'alcuna religione; che importa? ma è il Dio dell'umanita intera. Gli uomini disfecero questa uguaglianza, gli uomini devono rifarla, poichè sono essi i sovrani veri e legittimi, gli unici fattori ed esecutori della legge: non più tiranni, non più caste, non più leggi che quelle del popolo: e il popolo credeva a questo come a un nuovo vangelo e non badava al resto.

Il *Contratto sociale* era anzi un semenzajo d'errori e furono quelli che entrati nello spirito delle leggi della rivoluzione francese, la sfruttarono e la disonorarono. Il *Contratto sociale* ricostruiva lo Stato colla sovranità diretta della moltitudine, ma in fatto ne proclamava l'autorità assoluta e sottraendo l'individuo alla tirannia dell'uno, lo sottoponeva alla tirannia di tutti, il che tornava anche peggio. Così per logica concatenazione di idee il *Contratto sociale* ammetteva la religione di Stato, l'obbligo degli associati di rispettarla, il diritto nello Stato, di punire coloro che mancassero alla religione comune liberamente giurata, all'atto del contratto sociale. Ciò deve parervi mostruoso e non sarò io certo colui che difenderà siffatta dottrina. Notate però come un fatto storico che la intolleranza di Gian Giacomo non piaceva a nessuno de'poteri intolleranti che allora dominavano; non alla Chiesa e allo Stato, perchè moveva dal principio, che bisognava prima distruggere ogni costituzione sociale e religiosa e cominciare daccapo; non alla filosofia materialistica, perchè moveva dalla necessità d'una religione e contraddiceva alla sola intolleranza che essi ammettevano, l'intolleranza dell'ateismo e dell'incredulità.

La dottrina della libertà e della tolleranza religiosa deriva dalla scuola liberale di Montesquieu, non da quella di Rousseau; tuttavia è inesatto il dire che Rousseau non l'abbia professata. È anche questa una delle sue mille contraddizioni; ma la teoria del *Contratto sociale* subì una modificazione troppo profonda nell'*Emilio* e nelle *Lettere all'arcivescovo Beaumont* perchè possa dirsi che quelle sole costituiscono la dottrina di Gian Giacomo. Nessuna applicazione anco più rigorosa e diretta della libertà di coscienza e di fede di quella che è fatta nell'*Emilio*. Per questo l'*Emilio*, apolo-

gia della religione naturale e della coscienza, fu scomunicato ad un tempo dalla Chiesa di Francia e dal Consiglio di Ginevra, e il suo autore mandato in bando dalla Francia e dalla Svizzera. Ma ciò non servì che a porgere nuova occasione di riaffermare le sue opinioni religiose nelle pagine certamente più eloquenti e più fiere che egli abbia scritto: la *Lettera all'arcivescovo di Parigi* per risposta agli intolleranti cattolici di Francia, e le *Lettere dalla Montagna* per risposta agli intolleranti protestanti di Ginevra. Però la rivoluzione francese fu inaugurata col motto dell'*Emilio* e delle *Lettere dalla Montagna*, non con quello del *Contratto sociale*, e la libertà di coscienza e di culto fu scritta nella dichiarazione dei diritti. Che se più tardi il giacobinismo robespierrano la cancellò per surrogarvi la religione di Stato della Dea Ragione, la colpa è meno di Rousseau e del *Contratto sociale* che de' suoi interpreti, che alterarono non solo quello, ma tutti quasi gli articoli di fede del simbolo dell' 89.

Proscritto, cacciato di luogo in luogo, più ancora dalla sua indole selvatica e ombrosa che dalla volontà degli uomini, ospitato in Inghilterra da Hume che l'accolse come un amico, e tuttavia divenuto sospettoso anche di lui come di tutti gli inglesi, sobillato dal genio volgarmente maligno della Levasseur che finalmente sposò, un giorno si decide a tornare in Francia, credendo arrischiare in quell'atto disperato la libertà e fors'anche la vita. Quale sorpresa, quale stupore! nessuno lo ferma, nessuno lo tocca; la legge che lo proscrive resta lettera morta; la sua celebrità pare gli costituisca intorno una specie di scudo invulnerabile. Il Re, il Parlamento, la Chiesa non hanno il coraggio di mettere la mano su quell'uomo che tutto il popolo francese protegge e di cui sembra in certa guisa la voce. E l'impunità assoluta dell'autore dell'*Emilio* e del *Contratto sociale* in mezzo a Parigi, può dirsi il prologo della rivoluzione, anzi, nel campo chiuso della coscienza, la stessa rivoluzione.

Non si può pensare a Rousseau senza pensare a Voltaire; infatti non v'è libro che tratti di que' tempi o di quegli uomini in cui non troviate questo tema: in che l'uno fu simile o dissimile dall'altro. Ma l'unica somiglianza che li avvicini fu la grande influenza che esercitarono sul loro secolo. Grande, ma diversa e quasi

opposta potenza. Voltaire fu il filosofo della società colta e raffinata, degli spiriti forti e indifferenti; Rousseau delle anime semplici ed entusiaste, della moltitudine appassionata e turbolenta: l'uno volgarizza il dubbio che demolisce, l'altro la fede che ricrea: l'uno era letto ne' saloni, ascoltato ne' teatri, commentato ne' gabinetti; l'altro in fondo alle solitudini, sul margine de' boschi e delle fonti, nelle anticamere de' castelli feudali, fra i giovani, gl' innamorati ed i servi: l'uno preparò la polvere alla mina, l'altro vi diè fuoco.

Gli è quest'uomo, che viveva a quel modo in via Platrière, che Goldoni, partecipando alla curiosità di tutta la Francia, provò il desiderio invincibile di andare a visitare nel suo romitorio. Goldoni inoltre aveva appena dato alle scene il *Burbero benefico* e voleva sentire dall' autore della lettera sugli *Spettacoli*, che era stato pure autore teatrale applaudito e profondo conoscitore della lingua e letteratura francese, il parere su quel suo lavoro scritto in francese. Ma conosceva la difficoltà d'avvicinarlo e pensò bene di chiedergliene il permesso prima di presentarglisi. Rousseau gli fece dire che se si sentiva di salire al quarto piano della sua locanda l'avrebbe ricevuto. Goldoni tutto contento corre subito e descrive così egli stesso tutti i particolari della visita.

« Salgo dunque al quarto piano della locanda indicatami, pic-
« chio: aprono, e mi si presenta una donna nè giovane, nè bella,
« nè graziosa. Domando se il signor Rousseau è in casa. — Vi è,
« e non vi è (risponde questa donna che io credeva al più sua
« governante): — e domanda il mio nome. Mi fo conoscere, ed
« ella allora soggiunge: — Oh! appunto vi aspettava; vado subito
« a darne avviso a mio marito. —

« Entro un momento dopo, vedo il celebre autore dell'*Emilio*,
« che stava copiando musica. Quantunque prevenuto, pur non
« ostante non potevo a meno di non fremer tra me di sdegno. Mi
« accoglie con modi schietti ed amichevoli; si alza e tenendo un
« quaderno in mano: — Guardate (egli mi dice), se vi è alcuno
« che copi musica come me. Sfido, che dal torchio esca uno spar-
« tito così bello ed esatto come esce di casa mia. Andiamo, an-
« diamo a scaldarci (egli prosegue). E non si dovea fare che un

« passo per accostarci al camino. Non essendovi fuoco, dimanda
« un ceppo, che è portato da madama Rousseau. Io mi alzo, faccio
« posto, ed offro una sedia a madama: — No, no, non v'incomo-
« date (risponde il marito) mia moglie ha da fare, è occupata. —
« Sentivo lacerarmisi il cuore. Veder fare il copista a un lette-
« rato di quella fatta, ed a sua moglie la serva, era veramente
« per i miei occhi uno spettacolo desolante, nè potevo celar la
« mia pena e la mia sorpresa benchè non dicessi nulla. Questo
« uomo, che non era punto stordito, pur troppo si accorse che il
« mio spirito era angustiato; onde fattemi diverse interrogazioni
« fui forzato a confessargli la cagione del mio silenzio e sbalor-
« dimento. — Come? (prese egli a dire) voi mi compiangete per-
« chè mi occupo a copiare? siete voi dunque di parere che fa-
« rei meglio a compor libri per gente che non sa leggere, o
« scrivere per somministrar materia per articoli a giornalisti ma-
« ligni? Siete in errore: io amo la musica per passione: copio
« eccellenti originali, ciò mi dà da vivere, ciò mi diverte, e questo
« è quanto basta per me. Ma voi, voi medesimo (prosegue sempre)
« cosa andate facendo? Siete venuto a Parigi per lavorare pe' co-
« mici italiani: costoro sono tanti infingardi: essi non si curano
« delle vostre rappresentazioni; eh via! andatevene, ritornate a
« casa vostra, so che siete desiderato, siete aspettato.... — Signore
« (io gli risposi interrompendolo): avete ragione: io per l'incu-
« ranza de' miei comici avrei dovuto abbandonar Parigi, ma mi
« ci hanno trattenuto altre considerazioni. Ho di recente compo-
« sta una commedia in francese.... — Voi avete composta una
« commedia in francese? (riprese egli subito in aria di gran sor-
« presa) Che cosa volete farne? — Per darla al teatro. — A quale?
« — Al francese. — E voi siete quello che mi rimproverate che
« io perdo il tempo: siete ben voi, che lo perdete, e senza frutto.
« — Ma la mia rappresentanza è già accettata. — Possibile? Ba-
« sta: non me ne meraviglio: i comici non hanno senso comune,
« ricevono e ricusano a capriccio: sta bene che la vostra com-
« posizione sia stata ricevuta, ma non sarà rappresentata e peggio
« per voi se mai lo fosse. — Ma, signore, come potete dar giudizio
« di un'opera che non avete veduta? — Io conosco il gusto degli
« italiani tanto bene, quanto quello dei francesi; havvi troppa di-

« stanza dall'uno all'altro, e con vostra permissione non è possi-
« bile cominciare nell'età vostra a scrivere e comporre in una
« lingua straniera. — Le vostre considerazioni, o signore, son
« giustissime, non niego, ma per altro si possono superar benis-
« simo le difficoltà che dite. Ho affidata la mia composizione a gente
« di spirito, a persone intelligenti che ne sembrano contente. — Eh,
« siete adulato, siete ingannato, ne porterete la pena. Fatemi un
« po' vedere la vostra commedia; io son franco, sincero, e vi dirò
« la verità. —

« Qui appunto volevo condurlo, non già per consultarlo, ma per
« veder se dopo la lettura della mia composizione avesse sempre
« persistito nella poca fiducia che mi dimostrava. Siccome il ma-
« noscritto era in mano del copista del teatro francese, promisi
« al signor Rousseau di rimetterglielo subitochè mi fosse stato
« restituito; era di fatto mia intenzione di mantenergli la parola.
« Nel capitolo seguente si vedrà la ragione che me ne distolse. »

E la ragione fu questa: un letterato francese amico o per lo meno conoscente di Rousseau, avendogli un giorno portato a leggere alcuni *Caratteri* sullo stampo di quelli di Teofrasto e di La Brujère, il filosofo credette vedersi dipinto in uno di essi, e montato sulle furie, mise alla porta il mal capitato lettore. Ora Goldoni, udito questo aneddoto, fece queste riflessioni che non erano a dir vero prive di saggezza: Rousseau era burbero come da sè stesso avea confessato nella controversia sostenuta col suo amico; e doveva anche credersi benefico. Ora che cosa ci voleva perchè egli credesse che Goldoni pure aveva voluto rappresentarlo nel suo *Burbero benefico?* « Mi guardai bene perciò, soggiunge il poeta, di espormi al pericolo di soffrire le sue stravaganze, e nol vidi più. »

Sei anni dopo Gian Giacomo morì nell'isola dei Pioppi nella villa d'un amico. La rivoluzione prese il suo busto per insegna e lo depose nel Panteon; oggi non c'è scolaruccio che non sappia trastullarsi co' suoi sofismi e combattere i suoi errori; ma fino al giorno, lontanissimo certo, in cui il problema dell'eguaglianza degli uomini non sia risoluto, le generazioni lo leggeranno e penseranno al suo nome.

È questo forse l'ultimo episodio degno di nota della vita di Gol-

doni; anch'egli camminava a gran passi al suo fine. *Il Burbero benefico* non ebbe figli; *L'Avaro fastoso*, altra commedia scritta in francese, fallì. Da quel momento i giorni di Goldoni scorrono eguali e monotoni: viveva della sua pensione, di qualche rara opera buffa. mescolandosi a tutte le fiere, a tutti i passeggi, a tutti i divertimenti anche popolari di Parigi, de' quali andava pazzo. Vide morire Luigi XV e salire al trono Luigi XVI e non sospettò nemmeno lontanamente la bufera che s'addensava su quella corte, alla quale in certa guisa apparteneva. Nel 1784, ammalato, ricevette la visita di Vittorio Alfieri, già celebre, e lo racconta nelle sue Memorie con effusione d'affetto e di legittima compiacenza. Nell'anno stesso potè alla fine pubblicare le sue Memorie, e ne fu felice. Egli le chiuse con queste parole che mi piace riportare:

« Tutta l'applicazione da me impiegata nella composizione delle « mie commedie è stata quella di non guastar la natura, come il « principal pensiero nella compilazione di queste Memorie è stato « di non dir altro che la verità. La critica dunque delle mie com- « medie potrebbe avere in mira la correzione e la perfezione del- « l'arte comica, ma quella delle mie Memorie non produrebbe niente « a favore della letteratura. Se vi fosse pertanto qualche scrittore, « al quale venisse in mente di occuparsi di me, non per altro fine « che per molestarmi, egli perderebbe il suo tempo. Io sono nato « pacifico, ho sempre conservato il mio sangue freddo, e nella mia « età leggo poco, e non leggo che libri dilettevoli. »

Ma il voto di pace racchiuso in queste parole, non si avverò. Dopo due anni la bufera lungamente preparata scoppiò, ed egli stesso ne risentì nel suo piccolo mondo gli effetti, perdendo la pensione che il Re di Francia gli aveva assegnata. Che cosa abbia pensato e detto di quel cataclisma, in nessun luogo è scritto; non era intelletto da prevedere e da intendere siffatti avvenimenti e ne sarà rimasto stordito. Egli visse in Francia 32 anni in mezzo alla più grande scossa intellettuale che la storia conosca, ma nessuna delle idee francesi penetrò nel suo spirito. Molière, Beaumarchais, Voltaire, Rousseau passarono dinanzi a lui come un suono di tromba nell'orecchie d'un sordo. Egli non sentì nulla; egli quasi Dio della Commedia e del Riso, beato e gaudente, fu costretto ad assistere, solo, misero, quasi affamato a quella tragedia, e quale

tragedia! Vide fuggire, arrestare, imprigionare un re, cadere una dinastia, proclamarsi una repubblica: vide il popolo più colto, allora, e gentile d'Europa saturo d'odio, sitibondo di vendetta; e felice lui ancora che non vide il suo benefattore condannato a morte, prossimo ad essere tratto al patibolo! La morte venne a liberarlo dall'orrendo spettacolo. Il 3 gennajo 1793, 18 giorni prima che Capeto perdesse il capo sulla Piazza della rivoluzione, Carlo Goldoni spirava.

Lasciò la sua vedova nella più squallida miseria, ma nemmeno la feroce Convenzione lo dimenticò. Giuseppe Chenier, fratello di Andrea, propose per quello ch'egli chiamava il Molière d'Italia, una pensione di 1200 lire, e le fu decretata. In quei petti v'era posto per tutte le nefandità e per tutte le grandezze. Il giudizio di Carlo Goldoni, dopo il tanto che ne abbiamo detto, non ha più bisogno di commenti. Il carattere del terzo Rinascimento è la rivolta della natura contro i ceppi della tradizione scolastica e teologica del primo, e contro quelli della classica e pagana del secondo, ed anche Goldoni portò a questa civiltà una forza sola ma potente: la verità e la semplicità della Commedia. Però anche questa contribuì a sgombrare il terreno, a rischiarare la meta, a raddrizzare le menti più di quello che non si pensi. Goldoni non recò all'èra nostra alcuna filosofia nuova e originale: alcun ideale elevato e grandioso, ma vi recò il sentimento e il presentimento d'un' arte nuova, e fu già molto. E dico il presentimento non l'attuazione, poichè il comico veneziano nell'esecuzione restò inferiore al suo ideale, parte per colpa delle sue debolezze, parte a cagione delle condizioni della letteratura italiana, alle quali mancando una lingua certa, viva e comune, mancò allora, manca in parte tuttora, il principale stromento dell'arte, e il principalissimo dell'arte comica.

Di Goldoni non vivono alla scena che pochissime commedie, e non ne resistono alla lettura che tre o quattro. Ma queste bastano per richiamare alle origini della natura gli autori scapestrati che la abbandonano, o per impedire che il gusto della verità e della semplicità si corrompa e si perda. Egli può aver degli studiosi e dei discepoli, non degli imitatori. Egli, sebbene chiuso nella schiera degli intelletti secondarj, ha nel suo piccolo tutta la virtù della indipendenza e dell'originalità. Chi si provò a copiarlo e ripro-

durlo fallì quasi sempre. Recentemente si tentò di far passare per sua una contraffazione, ma la coscienza pubblica scoprì tosto l'inganno e gridò: non è Goldoni.

E la stessa coscienza pubblica, appena vede un carattere naturale, una favola semplice, una scena famigliare, esclama: è Goldoniana: e basta questo epiteto a dire che se di Goldoni la forma è spezzata, lo spirito ne vive sempre, e mercè la legge provvida delle trasformazioni storiche è capace di nuove incarnazioni.

LEZIONE QUINDICESIMA.

La « Merope » del Maffei.

Passiamo alla tragedia. — Passaggio arduo. — Difficoltà della critica. — Condizioni della tragedia nel secolo XVIII. — Il *Giulio Cesare* del Conti. — Parere del Calzabigi sulla tragedia di quel secolo. — La *Merope* del Maffei. — Altre *Meropi*. — La storia di *Merope* secondo Pausania Apollodoro e il novellista Igino. — Disegno del Maffei. — Si discutono i giudizi di Lessing e di Voltaire. — Scene della *Merope* del Maffei. — Si esaminano e si confrontano con altre del Voltaire e dell'Alfieri. — Pregi, difetti. — Se ne riassume il giudizio.

Gittiamo il socco e cingiamo il coturno, si direbbe in frase di gala, e se vi piacesse parlar più alla buona, passiamo dalla Commedia alla Tragedia. Da qui innanzi il pensiero si eleva, gli argomenti si nobilitano, la lingua si purifica, lo stile cerca la sua veste più eletta e più splendida, le quistioni estetiche, filosofiche, drammatiche si accrescono e si complicano; la severa Melpomene, forte del suo titolo di sovrana delle arti, impone alla critica tutto lo sforzo del suo acume e agli studiosi l'intero tributo delle loro facoltà. Passaggio arduo d'intervallo amplissimo. Studiare il dramma moderno sarebbe men difficile: potrebbe bastare conoscere l'uomo e le leggi naturali delle sue manifestazioni artistiche. Ma studiare la tragedia nel secolo XVIII, non è agevol cosa. Poichè, oltre alle leggi naturali, conviene conoscere le artificiali, oltre alle generali, le storiche o peculiari a quel tempo, oltre alla poetica eterna dell'uomo, passatemi la frase, le poetiche multiformi degli uomini e delle scuole. La tragedia del secolo XVIII, non ostante alcune timide libertà, non essendo essa che imitazione della grecolatina, sinceramente e religiosamente creduta modello unico e non vio-

labile della bellezza drammatica, è quasi vano l'incolparla o il rimeritarla di pregi e difetti i quali altro non sono che il frutto necessario d'una tradizione inveterata, d'una persuasione invincibile e d'una idolatria quasi universale. Si potrà criticare quella idolatria, quella persuasione, quella tradizione, ma poi quando si sarà detto che quella è la poetica classica, o se vorrà chiamarsi erroneamente, aristotelica, tutto sarà finito. Tutte le nuove poetiche tragiche che si potranno escogitare, buone o cattive, sasanno inutili, perchè non saranno applicabili a quel tempo. Il critico chiamerà catene e pastoje quelle che i tragici di quell'epoca chiamavano norme sacre ed inviolabili dell'arte e non s'intenderanno. Il critico si affannerà a combattere le tre unità o i quattro personaggi obbligatorj o l'aridità scultoria de' caratteri, o la povertà di intrecci o la sovrabbondanza di discorsi o la mancanza d'amori gentili, ma a che prò se Gravina, Maffei, Granelli, Varano, lo stesso Alfieri vi risponderanno che quella è la poetica de' sommi maestri, la poetica in cui essi hanno fede e che il secolo intende ed applaude? Bisognerebbe, per ristabilire l'accordo, o che que' tragici non fossero vissuti nel secolo XVIII o che i critici tornassero indietro un secolo. E se c'è qualcuno cui piaccia questo viaggio, vada; io ho gli occhi rivolti da un'altra parte. Resterà pur sempre al critico, è vero, un campo vastissimo, l'interpretazione de' caratteri, la pittura delle passioni, la giustificazione degli intrecci e delle catastrofi e, sopra a tutte le regole e a tutti i ceppi, la ragione inalienabile della verità e della natura; ma anche facendo ciò, chi potrà dire che a lui rimanga quella intera e piena libertà d'esame e di giudizio che lo assicurerebbe innanzi ad un poeta che si presentasse con una poetica sua, o senza alcun vincolo di tradizione e di scuola? Pertanto l'ufficio nostro principale sarà sempre quello che fin da' primi giorni abbiamo assunto, di collocare il poeta nella sua giusta epoca letteraria, collegarlo alla sua scuola e paragonarlo a' coetanei; notare in che si distingue, in che si accomuna, mostrare dove fu conservatore, dove innovatore, segnare come ombra assidua tutte le sue variazioni e i suoi progressi, studiarlo insomma storicamente senza chiedergli nè più nè meno di quello che le forze riunite del suo tempo potevano dare, e fissando il vero punto in cui egli lasciò l'opera

sua rispetto all'ideale immanente di tutta l'arte: il bello nel vero.

Quali fossero le condizioni della tragedia al cominciare del 700 l'abbiamo già accennato. Il melodramma e la commedia sovraneggiavano la scena, e la tragedia, vuoi per la sua meschinità intrinseca, vuoi per l'età poco tragica, era confinata all'ultimo posto. Il *Giulio Cesare* dell'abate Conti, il *Giovanni di Giscala* del Varano, un *Serse* del Bettinelli, un *Sedecia* del Granelli, levarono più o men rumore e tennero il vanto, ma se mai vi bastasse il coraggio di leggerle, potreste dal valore delle più eccellenti, giudicare le mediocri. Lo stesso *Giulio Cesare* del Conti, posto fra i modelli, è una floscia e dilombata parodia Shakespeariana, in cui Cesare innanzi al Senato e al popolo lancia spacconate come un volgare capitan Fracassa.

« No non pavento degli uccisi tori
« Le viscere e le fibre: abbiale Giove,
« Abbiale Pluto, a Cesare che importa?
« Ottocento città presi d'assalto,
« Trecento nazioni io soggiogai,
« Vidi tre milion d'uomini armati; (bel verso)
« Uno ne uccisi e imprigionaine un altro,
« Nè auspici infausti o lieti unque curai.

Il più breve ma più efficace ritratto di quel teatro, lo fece Ranieri Calzabigi, uno de' critici più valenti dell'Alfieri, in cui, oltre al parere d'un uomo nella materia espertissimo, possiamo anche dir di sentire il giudizio della critica più illuminata di quel secolo.

« Se alcuno di tranquilla pazienza dotato si accinge a leggere quelle poche nostre tragedie che separate da un immenso numero di storpiate sorelle, si stampano tuttavia col fastoso titolo di scelte, e si annunciano come modelli, se facendo forza a sè stesso ardisce scorrerle dal principio al fine, si dia luogo al vero, cosa mai ci trova? Piani stravolti, complicati, intralciati, inverisimili, e sceneggiatura male intesa; personaggi inutili, duplicità di azione, caratteri improprj, concetti o giganteschi o puerili, versi languidi,

frasi stiracchiate, ed il tutto corredato poi di descrizioni, di paragoni fuor di luogo, di squarci oziosi di filosofia, e di politica intrecciata di amoretti svenevoli, di leziose parole, di tenerezze triviali che ad ogni scena s' incontrano. Della forza tragica, dell'urto delle passioni, delle sorprendenti rivoluzioni teatrali non ve n'è pur segno. Invano vi si cerca quello che interessa, ammaestra, trattiene, incanta: non vi si incontra affatto: tutto si riduce ad una concatenazione di versi spesso insulsi. Il maggior vanto che dar le possiamo è d'essere composte colle regole che Aristotile prescrisse, perchè avendocene il Trissino dato il modello nella sua *Sofonisba* nessuno ha ardito allontanarsene. »

Ma nel 1713 appariva sulle scene una nuova tragedia che destò nel pubblico italiano un' insolita commozione e sembrò la foriera d'un' arte novella. Intendete subito la *Merope* di Scipione Maffei. Applaudita, cercata, replicata in quasi tutti i teatri d' Italia: divulgata nello spazio di 15 anni in più di 30 edizioni, tradotta subito in cinque lingue [1], tra cui in prosa francese dal celebre Freret e in verso da Voltaire stesso, che poi lasciò la traduzione per l' imitazione, la *Merope* fu tenuta per lo spazio di oltre 60 anni come il capolavoro del teatro tragico italiano. Giova dunque che noi pure la esaminiamo e ne possiamo dare un giudizio.

Scipione Maffei apparteneva a quella numerosa famiglia di patrizi di cui vi discorsi lungamente l'anno scorso, a' quali spettò l'onore d'essere stati i cultori più zelanti e intelligenti delle arti e delle scienze e i preparatori primi, sebbene inconsci, del nostro Rinascimento. Egli non era letterato nè poeta, molto meno tragico; faceva versi per ozio e per divertimento come la maggior parte de' suoi contemporanei. La vocazione traevalo agli studi storici e archeologici, ne' quali riuscì sommo coll' *Istoria Diplomatica* e più ancora colla *Verona illustrata*. Fu solo per riposarsi dagli altri gravi studi e per vaghezza di esercitare il versatile ingegno in un campo a lui inesplorato [2] che Maffei deliberò di tentare il tra-

[1] Fu tradotta, oltre che in francese, in tedesco, in inglese, in castigliano, in russo.

[2] Il Maffei stesso nella sua *Lettera dedicatoria* a Rinaldo I Duca di Modena dice: « questa tragedia per improvviso casuale impegno da me principiata e condotta a fine in sì poco tempo e con la mente di nojosi e troppo diversi affari tanto ingombrata, ecc. ecc. »

gico coturno. Il soggetto da lui scelto era stato trattato da altri; molti scrittori antichi, tra cui Cicerone, parlava di un *Cresfonte* di Euripide del quale s'è perduta ogni traccia, ma siccome è noto che il figlio di *Merope* chiamavasi *Cresfonte* e d'altro canto Aristotile e Plutarco rammentano la viva commozione da cui era preso il pubblico ateniese quando vedeva *Merope* sul punto di trucidare il figlio *Cresfonte* da lei scambiato coll'assassino del suo figlio, così tutto giustifica l'opinione che il soggetto del *Cresfonte* d'Euripide, di cui non resta memoria, non fosse altro che quello di *Merope*.

Altri scrittori nel 500 si esercitarono nel medesimo argomento: il Cavallerino nel suo *Telefonte*, il Levriera col *Cresfonte*, infine il conte Pomponio Torelli colla *Merope*. [1] Ma i costoro saggi, non che scoraggiare i tragici futuri, dovevano spronarli anche più a riassumere un tema così degno di tragedia, così barbaramente profanato.

Il fatto, risalendo all'epoca eroica, è misto naturalmente di storia e di leggenda. Tuttavia Apollodoro e Pausania ne raccolgono in questi termini la più certa tradizione.

« Alcun tempo, dice Pausania, dopo la presa di Troja, gli Eraclidi, vale a dire i discendenti d'Ercole, avendo ristabilito il loro dominio nel Peloponneso, la sorte assegnò a *Cresfonte* il territorio della Messenia. La sposa di questo Cresfonte si chiamava Merope; Cresfonte, essendosi palesato troppo favorevole al popolo, fu assassinato dall'aristocrazia in compagnia de' suoi figli, eccettuato il più giovane che era stato allevato fuori del paese, presso un parente di sua madre. Quest'ultimo figlio nominato Epito, divenuto grande ricuperò il regno di suo padre coll'opera degli Arcadi e de' Dori, e vendicò la morte di suo padre sopra i di lui assassini. »

A questo racconto Apollodoro aggiunge solo questa variante:

1 Anche ai Teatri stranieri vi sono parecchie *Meropi*. Il famoso cardinale di Richelieu, che s'era fitto in capo di disputar l'alloro scenico a P. Corneille, ne fece recitare una sua col nome di *Telephonte*. Voltaire crede però che soltanto l'ordito fosse suo e che i versi fossero di Colletet di Bois Robert, di Desfacon e di Chapelain. Gilbert e la Chapelle si provarono nel medesimo soggetto; Voltaire cita pure una *Merope* inglese.

« Quando Cresfonte fu assassinato co' suoi due figli, Polifonte che era pure del sangue degli Eraclidi, s'impadronì del governo e costrinse Merope a sposarlo. Ma il terzo figlio di Cresfonte, che sua madre aveva fatto mettere in salvo, uccise più tardi il tiranno e riprese il regno. »

A questa narrazione che diremo storia, Igino scrittore di favole del secondo secolo aggiunge di suo queste nuove circostanze:

« Mano mano che Telefonte ingrandiva (Igino chiama l'Epito di Pausania col nome di Telefonte), le inquietudini di Polifonte aumentavano. Nulla potendosi aspettar di bene da questo giovine, promise una gran taglia a chi lo torrebbe di mezzo. Telefonte lo seppe, e sentendosi già in forze di fare le proprie vendette, partì segretamente dall'Etolia, entrò in Messenia, andò a trovare il tiranno, gli diè a credere esser egli l'uccisore di Telefonte e reclamò il prezzo promesso alla sua impresa. Polifonte l'accolse e ordinò che gli fosse data ospitalità nel palazzo fino a che avesse potuto interrogarlo a suo agio. Telefonte fu intanto condotto nella camera degli ospiti, dove per la stanchezza s'addormentò. Nel frattempo un vecchio servitore, che madre e figlio aveano adoperato fino allora per loro intermediario, viene tutto in lagrime a trovar Merope e le annuncia che Telefonte era uscito d'Etolia senza che si potesse sapere dove fosse andato a finire. Subitamente Merope, che già sapeva quello di cui quel forestiero s'era vantato, si precipita con una scure in mano nella camera degli ospiti per ucciderlo, quando il vecchio che l'aveva seguita, riconosciuto tosto nel dormente il figlio, le impedisce di compiere il funesto disegno. Allora madre e figlio fanno causa comune. Essa finge di far pace con Polifonte, e questi credendosi pago in tutti i suoi voti decreta di festeggiare i fausti avvenimenti con un pubblico sacrificio. Ma nel punto in cui tutti erano raccolti attorno all'altare, Telefonte lascia cadere sul Re il colpo destinato alla vittima, e morto il tiranno rivendica il regno paterno. »

Ora Maffei pensa, e Lessing [1] è pure del suo avviso, che le favole d'Igino non siano altro che argomenti di tragedie antiche e che quella di Merope non sia perciò che l'argomento della per-

[1] Nell'Hamburger's Dramaturgie. 38 *Abendzeit.*

duta tragedia d'Euripide. Però siccome il Livera e il Torelli si attennero fedelmente all'ordito d'Igino, l'autore veronese ne inferì che essi non abbiano fatto che seguire le orme d'Euripide. Ma Euripide non era mai stato il modello preferito dagli imitatori classici. La leggera tinta di romanticismo che lo coloriva lo rendeva sospetto. Comunque, Maffei credette doversi emancipare da Euripide e dai tragici del cinquecento che l'avevano seguito. Ciò che più stava a cuore al tragico veronese era di concentrare tutta l'azione e l'interesse nello svolgimento d'un solo potente affetto: l'amor di madre. « Così, dice Lessing, tutto ciò che non rispondeva esattamente a questo concetto fu cambiato. Merope non doveva più essere la sposa di Polifonte; poichè sembrò al poeta che sarebbe contrario alla lealtà d'una madre sì pia abbandonarsi agli amplessi d'un secondo sposo che essa conosceva per l'assassino del primo. Nè il figlio doveva essere allevato presso un ospite importante, dove potesse vivere sicuramente e comodamente nella piena conoscenza del suo grado e di ciò che si aspettava da lui, perchè avrebbe raffreddato l'amor di madre, non più eccitato dal pensiero costante delle sofferenze e dei pericoli del figlio. Infine questi non deve più venire a Messene colla premeditazione di vendicarsi del tiranno, spacciandosi per uccisore del figlio, perchè, ed è naturale, se Telefonte, mutato da Maffei in Cresfonte, conosce sua madre, il contrasto degli affetti cessa, anzi la tragedia è finita. » Fisso in questa idea, ecco pertanto il disegno della tragedia di Maffei.

Polifonte governa da 15 anni e pure non si sente bastevolmente rassodato sul trono, chè il popolo è sempre devoto alla famiglia dell'antico re e spera sull'ultimo suo erede superstite. Per chetare i malcontenti gli viene in mente di unirsi a Merope, e fingendo d'essere preso d'amore per lei, le offre la sua mano. Merope la respinge fieramente; Polifonte allora spera vincerla colle minaccie e colla violenza, ma nel giorno stesso in cui la incalza più dappresso, gli è condotto davanti un giovane arrestato sulla strada pubblica, sospetto, o almeno indiziato gravemente d'esser l'autore d'un omicidio. In verità Egisto, così si chiama il giovane, non ha fatto che difendere la sua vita contro un masnadiero; d'altronde tutta la sua persona spira tanta nobiltà e franchezza, che Merope stessa

ne è commossa. Essa ha inoltre sorpreso sulle sue labbra una certa piegatura che le richiama da lontano i tratti del defunto suo sposo. Però essa domanda al re la grazia di quel giovane, e il re la concede. Ma nel tempo stesso Merope ode sul conto di suo figlio una terribile notizia. Appena morto suo marito, essa l'aveva affidato a un vecchio servitore di nome Polidoro, raccomandandogli di educarlo come se fosse stato il suo proprio figlio. Ora il giovanetto, curioso di visitar nuove contrade, era fuggito segretamente dal suo vecchio custode, e fino allora ogni ricerca per iscoprirlo era riuscita vana. Qui cominciano le angoscie della madre. Un uomo fu ucciso sulla strada; ma se quell'uomo fosse suo figlio? Straziante sospetto, nel quale altre circostanze vengono a confermarla, e sopratutto un anello trovato in dito a Egisto, e che si dice rubato da lui stesso all'uomo trovato ucciso. Ora quell'anello è il sigillo di suo marito che ella aveva affidato a Polidoro per rimetterlo a suo figlio quando fosse venuto in età di conoscere la sua nascita. Già lacerata da quel sospetto, essa fa legare il giovane a una colonna e gli vuol trapassare il cuore di sua mano: il giovane, credendosi all'ultima sua ora, chiama i suoi parenti, pronuncia il nome di Messenia e si rammenta le raccomandazioni fattegli da suo padre, di evitare sempre quel luogo funesto. A questi nomi, a queste parole Merope esita, sta per accorgersi del suo errore. ma vedendo che il re tripudia della creduta morte di Egisto e protegge il suo uccisore, torna a' concepiti sospetti, e saputo che quel forestiero s'è addormentato nel vestibolo della reggia, si getta su di lui, armata di bipenne, per trucidarlo. Qui però il vecchio Polidoro, venuto in Messenia e nella reggia in cerca di Merope, riconosce Egisto nell'atto stesso che Merope stava per vibrare il colpo, le trattiene il braccio e le svela l'arcano. Intanto Polifonte sollecita le convenute nozze e le fissa per il mattino seguente. Merope però si reca al tempio col proposito di morire piuttosto che cedere; e con altro e più fiero proposito vi si reca Egisto dal fedel Polidoro d'ogni cosa istruito. Come egli uccidesse Polifonte e si proclamasse re, lo narrò Igino stesso da cui il Maffei non si scostò.

Di questo disegno molte sono le mende, le quali a lor volta si stendono su caratteri. Esse però non sono quelle scoperte da Voltaire, il quale, assunto il finto nome di Lindelle, accusò il tragico

italiano di quegli stessi difetti ne' quali egli, Voltaire, seguendo le orme stesse di colui che censurava, era caduto. Lessing notò assai bene in che i peccati di Maffei siano pur quelli di Voltaire e dove questi abbia saccheggiato il modello italiano. Tuttavia io non saprei in ogni punto convenire, nemmeno col gran critico alemanno: molto meno in questo che è il principale. Euripide, come intendeste, aveva immaginato che Cresfonte, istruito dai racconti del vecchio servo Polidoro dell'eccidio e della spogliazione di sua casa, perpetrati da Polifonte, fuggisse dal ritiro campestre dove stava nascosto e penetrasse sott'altro nome, col proposito di uccidere il tiranno e vendicare l'ombra paterna. Solamente per ingannare la sospettosa vigilanza del tiranno e de' suoi nemici, egli si spaccia per l'uccisore di Cresfonte, venuto in Messenia per chiedere il premio della sua azione. Pertanto in Euripide Cresfonte conosce sè stesso, quindi è conosciuto dallo spettatore, ma è ignoto a Polifonte ed a Merope. Ora l'intreccio e l'interesse della tragedia euripidea stanno appunto in questo: che il pubblico non sapeva se desiderare o temere che Cresfonte scoprisse il vero esser suo. Poichè, se non si scopriva, andava incontro alla giurata vendetta di Merope; se si scopriva, alla ancor più certa morte di Polifonte. Confessiamo che la situazione doveva essere tragica eminentemente, ma era dessa naturale. Questo dimenticò Lessing? Come supporre che Cresfonte, penetrato in Messene col segreto disegno di trucidare Polifonte e di sollevargli contro il popolo, non sapesse che Merope era sua madre e non si confidasse per la prima a lei, e non la rendesse tosto partecipe e cooperatrice della sua congiura? Qualunque sia stato l'artificio immaginato da Euripide per tener ignoto il figlio alla madre e questa a quello, esso non poteva mai essere giustificato dalla ragione dei fatti precedenti: poichè il primo passo e insieme il primo interesse di Cresfonte, penetrato in Messene, era di cercar di sua madre e di farsi in certa guisa punto d'appoggio di lei, che conosceva tutti i segreti della reggia di Polifonte, per l'ideata vendetta.

Data la necessità d'un artificio, per legittimare la fuga di Cresfonte da casa sua e la sua venuta in Messene, il più ragionevole o preferibile è ancora quello ideato da Maffei e seguito poi con leggiere varianti da Voltaire e da Alfieri stesso. Quell'artificio, voi

lo intendeste: Cresfonte, a cui il vecchio servo Polidoro mutò il nome in Egisto, scappato dalla casa del suo ospite per vaghezza di novità e di viaggi, è assalito sul ponte del Pamiso da un ignoto: respingendo l'assalto, uccide l'assalitore: accusato d'assassinio, è tratto dalle guardie in presenza del Re di Messene.

Voltaire e Alfieri finsero in modo diverso dal tragico veronese l'episodio dello scontro d'Egisto al passo del Pamiso. Alfieri ideò che Egisto incontri sopra uno stretto e scosceso sentiero, posto tra un precipizio e il fiume, uno sconosciuto che gl'intima petulantemente di cedergli il passo: Egisto respinge l'insolente comando: l'altro minaccia: s'afferrano, s'azzuffano: lo sconosciuto è vinto e rovesciato nel fiume: Egisto, spaventato del sangue sparso, si dà alla fuga, ma è colto dalle guardie del Re che lo tengono reo d'assassinio e lo traggono innanzi a Polifonte.

Voltaire invece immaginò che Egisto sia assalito in un tempio d'Ercole posto sulle rive del Pamiso da due sconosciuti, uno giovane e l'altro vecchio, e che ucciso il giovane e messo in fuga vecchio, Egisto gettasse il cadavere del primo nel fiume.

In verità il meno credibile dei tre racconti è quello d'Alfieri, essendo meno verosimile che due s'ammazzino per la mera contesa del passo [1], anzichè un viandante sia assalito o sulla via come finse Maffei o in un tempio come inventò Voltaire da ignoti masnadieri. Voltaire però, fingendo che gli assalitori fossero uno vecchio e l'altro giovane, seppe rendere più probabile il sospetto di Merope che i due ignoti fossero il figlio suo e il vecchio custode, che la Regina supponeva l'avesse accompagnato nella fuga. In ricambio Alfieri superò i due emuli nell'efficacia del colorito e nella breviloquenza del racconto. Giudichino i lettori:

1 So però che bastò questa contesa a cagionare la zuffa tra Edipo e Lajo suo padre, ignoti l'uno all'altro; dal quale involontario parricidio scaturisce tutta la tragedia d'Edipo e della sua progenie.

ALFIERI.

ATTO II.

SCENA PRIMA.

Polifonte, Soldati.

Pol. Guardie, inoltrar solo si lasci il reo.

SCENA II.

Polifonte, Egisto.

Pol. Vieni; ti appressa.... Oh! giovinetto assai
Tu se', per uomo di corrucci e sangue.
Egis. Pur troppo è ver, contaminato io vengo
Di sangue, e, forse, d'innocente sangue:
Mira destino! ed innocente anch'io.
Pol. Di qual terra se' tu?
Egis. D'Elide.
Pol. Il nome?
Egis. Egisto.
Pol. Il padre?
Egis. Oscuro, ma non servo.
Pol. A che venivi?
Egis. Giovenil talento,
Vaghezza mi spingea.
Pol. Chiaro mi narra,
E narra il ver, come tu mai giungessi
A eccesso tanto. Ove a sperar ti avanzi
Più nulla omai, se ingenuo parli, spera.
Egis. In altra guisa, io nol saprei: menzogna
Del mio libero stato non è l'arte. —
Io m' era al vecchio genitor di furto
Sottratto, incauto; e già più mesi attorno
Men giva errando per città diverse,

Quando oggi al fin qui m'avviava. Un calle
Stretto e solingo che ai pedon dà via
Lungo il Pamiso, con veloci piante
Venia calcando, impazïente molto
Di porre il piè nella città, che mostra
Mi fea da lungi vaga, e in un pomposa,
D'alti palagi e di superbe torri;
Quand'ecco, a me di contro altr'uom venirne,
Più frettoloso assai: son d'uom che fugge
I passi suoi; giovin l'aspetto; gli atti,
Arroganti, assoluti; ei di lontano
Con man mi accenna ch'io gli sgombri il passo.
Angustissimo il loco, ad uno appena
Adito dà: sul fiume alto scoscende
Il mal sentier per una parte; l'altra,
Irta d'ispidi dumi, assai fa schivo
D'accostarvisi l'uomo. Il modo spiacque
A me, libero nato, uso soltanto
D'obbedire alle leggi; o a ceder solo
Ai più vecchi di me: m'inoltro io quindi.
Ei con voce terribile: « Ritratti,
« O ch'io... » mi grida. Ardo di sdegno allora:
« Ritratti tu » gli replico. Già presso
Siam giunti; ei caccia un suo pugnal dal fianco,
E su me corre; io non avea pugnale,
Ma cor; lo aspetto di piè fermo; ei giunge;
Io sottentro, il ricingo, e in men che il dico,
L'atterro: invan dibattesi; il conficco
Con mie ginocchia al suol: sua destra afferro
Con ambe mani; ei freme indarno, io salda
Glie la rattengo, immota. Quando ei troppo
Debil si scorge al paragone, e finta
Mercede chiede; io 'l credo, il lascio; ei tosto
A tradimento un colpo, qual qui il vedi,
Mi vibra; i panni squarcia; il colpo striscia:
Lieve è il dolor, ma troppa è l'ira: io cieco,
Di man gli strappo il rio pugnal.... trafitto
Nel sangue ei giace.

Pol. Assai tu se' valente,
Se veritiero sei.

Udite ora:

VOLTAIRE.

ATTO II.

SCENA SECONDA.

Mérope.

Parle. De qui ton bras a-t-il tranché la vie?

Égisthe.

D'une jeune audacieux que les arrêts du sort
Et ses propres fureurs ont conduit à la mort

Mérope.

D'un jeune homme! Mon sang s'est glacé dans mes veines
Ah!.... t'était-il connu?

Égisthe.

Non; les champs de Messènes,
Les murs, leurs citoyens, tout est nouveau pour moi.

Mérope.

Quoi! ce jeune inconnu s'est armé contre toi?
Tu n'aurais employé qu'une juste défense?

Egisthe.

J'en atteste le ciel; il sait mon innocence.
Aux bords de la Pamise, en un temple sacré,
Où l'un de vos aieux, Hercule, est adoré,
J'osais prier pour vous ce dieu vengeur des crimes:
Je ne pouvais offrir ni présents ni victimes;
Né dans la pauvreté, j'offrais de simples voeux,
Un coeur pur et soumis, présent des malheureux.
Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi même élevât mon courage.
Deux inconnus armés m'ont abordé soudain,

L'un dans le fleur des ans, l'autre vers son déclin.
« Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide?
« Et quels voeux formes-tu pour la race d'Alcide? »
L'un et l'autre à ces mots ont levé le poignard.
Le ciel m'a secouru dans ce triste hasard:
Cette main du plus jeune a payé la furie;
Percé de coups, madame, il est tombé sans vie;
L'autre a fui lâchement, tel qu'un vil assassin.
Et moi, je l'avouerai, de mon sort incertain,
Ignorant de quel sang j'avais rougi le terre,
Craignant d'être puni d'un meurtre involontaire,
J'ai traîné dans les flots ce corps ensanglanté.
Je fuyais; vos soldats m'ont bientôt arrêté:
Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendus les armes.

Eccovi pertanto il racconto del supposto Egisto. Ciò vi darà un'idea del poetare di Maffei. Sono presenti Polifonte e Merope, e Ismene confidente di questa: Adrasto confidente di Polifonte introduce il supposto assassino.

ATTO I.

SCENA TERZA.

Polifonte, Egisto, Adrasto, Merope, Ismene.

Pol. Or ti pensavi tu forse che in questo
Secolo fosse a' sicarj ed a' ladroni
A posta lor d'infuriar permesso?
O ti pensavi che poter supremo
Or qui non fusse, e ch' io regnassi invano?

Egis. Nè ciò pensai, nè a far ciò ch' io pur feci,
Empia sete mi spinse, o voglia avara:
Anzi a chi me spogliare e uccider volle,
Per mia pura difesa, a tor la vita
Io fui costretto. In testimon ne chiamo
Quel Giove, che in Olimpia, ha pochi giorni,
Venerai nel gran Tempio. Il mio cammino
Cheto e soletto i' proseguia, allorquando

Per quella via, che in ver Laconia guida,
Un uom vidi venir, d'età conforme,
Ma di selvaggio e truce aspetto: in mano
Nodosa clava avea. Fissò in me gli occhi
Torvi, poi riguardò se quinci o quindi
Gente apparìa: poichè appressati fummo,
Appunto al varco del marmoreo ponte,
Ecco un braccio m'afferra, e le mie vesti,
E quanto ho meco altero chiede, e morte
Bieco minaccia. Io con sicura fronte
Sprigiono il braccio a forza, egli a due mani
La clava alzando, mi prepara un colpo,
Che se giunto mi avesse, le mie sparse
Cervella foran or giocondo pasto
Ai rapaci avoltoj, ma ratto allora
Sottentrando il prevenni: ed a traverso
Lo strinsi, e l'incalzai: così abbracciati
Ci dibattemmo alquanto, indi in un fascio
N'andammo a terra: ed arte fosse, o sorte,
Io restai sopra, ed ei percosse in guisa
Sovra una pietra il capo, che il suo volto
Impallidì ad un tratto, e le giunture
Disciolte, immobil giacque. Allor mi corse
Tosto al pensier, che su la via restando
Quel funesto spettacolo, inseguito
D'ogni parte i'sarei fra poco: in core
Però mi venne di lanciar nel fiume
Il morto, o semivivo, e con fatica
(Ch'inutil era per riuscire, e vana)
L'alzai da terra: in terra rimaneva
Una pozza di sangue: a mezzo il ponte
Portailo in fretta, di vermiglia striscia
Sempre rigando il suol, quinci cadere
Col capo in giù il lasciai: piombò e gran tonfo
S'udì nel profondarsi: in alto salse
Lo spruzzo, e l'onda sopra lui si chiuse.
Nè 'l vidi più, che 'l rapido torrente

L'avrà travolto e ne' suoi gorghi spento.
Giacean sul suol la clava, e negra pelle,
Che nel pugnar gli si sfibbiò dal petto:
Queste io tolsi, non già come rapine,
Ma per vano piacer quasi trofei.
E chi creder potria, che spoglie tali,
O di nessuno, o di sì poco prezzo,
M' avesser spinto a ricercar periglio,
E a dar morte altrui?

Adr. Onesta è sempre
La causa di colui che parla solo.

Pol. Ma invan per non aver chi parli incontro
Il tutto a suo favor dipinge, e adorna,
Ch' io qual custode de le leggi offese
L'avversario sarò.

Mer. Non correr tosto
Polifonte al rigor: che non sospendi,
Finchè si cerchi alcun riscontro? Io veggo
Di verità non pochi indizi, e parmi
Ch' egli merti pietà.

Pol. Nulla si nieghi
In questo giorno a te: ma a le tue stanze
Tornar ti piaccia omai, che al tuo decoro
Non ben conviensi il far più qui dimora.

Ism. Non un' ora già mai, non un momento
Abbandona il sospetto i re malvagi.

Pol. Tua cura, Adrasto, fia, ch' egli fra tanto
Non ci s' involi.

Mer. Adrasto usa pietade
Con quel meschin: benchè povero e servo,
Egli è pur uomo al fine; e assai per tempo
Ei comincia a provare i guai di questa
Misera vita. In tal povero stato,
Oimè, ch' anche il mio figlio occulto vive!
E credi pure, Ismene, che se il guardo
Giugner potesse in sì lontana parte,
Tale appunto il vedrei; che le sue vesti

Da quelle di costui poco saranno
Dissomiglianti. Piaccia almeno al cielo,
Ch' anch' ei sì ben complesso, e di sue membra
Sì ben disposto divenuto sia.

In questa scena notate sopratutto il vivo interesse che Merope dimostra per lo sconosciuto e le parole colle quali alludendo alla sua somiglianza col figlio, lascia già immaginare allo spettatore che quel viandante altro non sia che il cercato figlio suo Cresfonte.

Ma come riuscì Merope a scacciarsi dal capo quel primo felice pensiero e ad accogliere in sua vece l'altro che l'ucciso al Ponte del Pamiso sia Cresfonte, e quell' Egisto a cui testè tanto s' interessava, un volgare ladrone uccisor del figlio suo? Udiste già che Merope, il giorno della strage de' suoi, aveva consegnato a Polidoro, insieme col piccolo Cresfonte, un ricco anello che altro non era che il regale sigillo del suo sposo. Ora il servo di Polifonte, avendo trovato quell'anello in dito a Egisto, suppone e dà a credere a un servo di Merope, il quale a sua volta lo fa credere a Merope stessa, che Egisto stesso l'abbia involato allo sconosciuto ucciso sul Ponte del Pamiso. Posto l'intervento di tanti servi e il giuoco di tante supposizioni, poco tragiche a dir vero, Merope non può più avere alcun dubbio. L'affogato nel Pamiso era certo Cresfonte e la gemma rubatagli dall' assassino lo attesta chiaramente. E una volta che Merope lo crede, la reggia s' empie della novella, e giunge agli orecchi di Polifonte che ne tripudia e trionfa, quanto più Merope ne piange e più s' invasa di furore materno.

Qui Voltaire si sbizzarrisce a satireggiare l'uso dell'anello, ormai screditato per il lungo abuso sulle scene francesi; ma egli poi si dimentica d'aver messo addosso a Egisto tutta l'armatura paterna che non si sa nè come nè perchè la madre o il servo avessero potuto pensare a portarsi via in mezzo al tumulto d'una strage e nella fretta d'una fuga! Tutti si servirono di quello che doveva essere mezzo di riconoscimento, come di mezzo d'equivoco; e Merope dell'anello e Voltaire dell'armatura e Alfieri d' un cinto colle imprese d' Ercole, del quale cinto però il gran tragico si dimenticò di dar spiegazione: tanto vero che i piccoli mezzucci non sono necessarj mai, e superflui spesso allo svolgimento del dramma.

Ma ben altre sono le colpe della tragedia. Anzitutto non si comprende perchè Polifonte ponga tanto interesse nel salvare Egisto. Chi è Egisto per lui? Un ignoto, un volgare assassino. Egli gli ha reso è vero il servigio grande di sbarazzarlo di Cresfonte, ma Polifonte ha egli l'obbligo della gratitudine? E gli conviene manifestarla? L'interesse suo è di rendersi amico il popolo sostenendosi col nome e colla parentela della famiglia dell'antico re da lui ucciso; e per conseguir questo fine egli premierebbe colui che è creduto l'uccisore dell'ultimo vivente di quella schiatta? Qual politica assurda! per diventar popolare in Messene vuol sposare a forza Merope, e si rende quasi complice della morte del di lei ultimo figlio, lasciandone impunito l'assassino!

Da questo primo assurdo ne germogliano altri. Merope, convinta ormai da quell'argomento per lei irrefutabile dell'anello, ha giurato di uccidere il miserabile che Polifonte vuol salvare, e sta bene. Ma allora perchè non s'affretta; perchè nell'atto di vibrare il colpo si ferma? Forse perchè Egisto dice che ha madre e che suo padre è un vecchio? È troppo poco davvero! Ma udite questa scena e giudicate voi stessi quanto sia poco nel vero, senza essere per questo più confacente alla tragica dignità, alla quale pure era precetto in quel tempo di sacrificare anche la verità.

ATTO III.

SCENA QUARTA.

Merope, Egisto, Euriso, Ismene.

Eur. Eccomi a' cenni tuoi.
Mer. Tosto di lui t'assicura.
Eur. Son pronto; or più non fugge,
Se questo braccio non ci lascia.
Egis. Come!
E perchè mai fuggir dovrei? Regina,
Non basta dunque un sol tuo cenno? imponi:
Spiegami il tuo voler; che far poss'io?
Vuoi ch'immobil mi renda, immobil sono.
Ch'io pieghi le ginocchia? ecco le piego.
Ch'io t'offra inerme il petto? eccoti il petto.

Ism. Chi crederia che sotto un tanto umile
Sembiante tanta iniquità s'asconda?

Mer. Spiega la fascia, e ad un di questi marmi
Leghiamlo sì, che poi si scuota in vano.

Egis. O ciel che stravaganza!

Eur. Or qua, spediamci,
E per tuo ben non fo nè pur sembiante
Di repugnare, o di far forza.

Egis. E credi
Tu, che qui fermo tuo valor mi tenga?
E ch'uom tu fossi da atterrirmi, e trarmi
In questo modo? Non se tre tuoi pari
Stessermi intorno; gli orsi e la foresta
Non ho temuto d'affrontare io solo.

Eur. Ciancia a tuo senno, purch'io qui ti leghi.

Egis. Mira, colei mi lega: ella mi toglie
Il mio vigor: il suo real volere
Venero, e temo: fuor di ciò, già cinto
T'avrei con queste braccia, e sollevato
T'avrei, percosso al suol.

Mer. Non tacerai,
Temerario? Affrettar cerchi il tuo fato?

Egis. Regina, io cedo, io t'ubbidisco, io stesso
Qual ti piace, m'adatto. Ha pochi istanti,
Ch'io fui per te tratto dai ceppi, ed ecco
Ch'io ti rendo il tuo don: vieni tu stessa;
Stringimi a tuo piacer: tu disciogliesti
Queste misere membra, e tu le annoda.

Ism. Or non cred'io che dar potesse un crollo.

Mer. Or va, recami un'asta.

Egis. Un'asta! O sorte
Qual di me gioco oggi ti prendi? E quale
Commesso ho mai nuovo delitto? Dimmi,
A qual fine sono io qui avvinto e stretto?

Mer. China quegli occhi, traditore, a terra.

Ism. Eccoti il ferro.

Eur. Io il prendo, e se t'è in grado,
Gliel presento a la gola.

Mer. A me quel ferro.
Egis. Così dunque morir degg' io, qual fiera
Nei lacci avviluppato? E senza almeno
Saperne la cagion?
Mer. Non lo sai eh!
Perfido mostro! Or odi; la tua morte
Fia il minor de' tuoi mali; e brano a brano
Qui lacerar ti vo', se in un momento
Tutto non sveli, o se mentisci. Parla,
Come scoprillo Polifonte? E come
Riconoscestil tu?
Egis. Che mai favelli?
Mer. Non t' infinger, ladron, che tutto è in vano.
Egis. Regina, in qualche error tua mente è corsa;
Frena l' ira, ti priego: io ciò che chiedi
Nè pure intendo.
Mer. Empio assassin, tuo scempio
Dal trarti gli occhi io già comincio: ancora
Non mi rispondi?
Egis. O giusti Numi, e come
Risponder posso a ciò che non intendo?
Mer. Che *non intendo?* Polifonte adunque
Tu non conosci?
Egis. Oggi il conobbi; oggi
Due volte gli parlai: s' io mai il vidi,
S' io di lui seppi mai, l' onnipotente
Giove da le tue mani or non mi salvi.
Ism. Hanno il lor Giove i malandrini ancora?
Eur. Ma quel sangue innocente e chi t' indusse
A sparger dunque?
Egis. Di colui che uccisi
Parli tu forse? E chi vuoi tu che indotto
M' abbia? La mia difesa, il naturale
Amor de la sua vita, il caso, il fato,
Questi fur che m' indussero.
Mer. O fortuna!
Così dunque perir dovea Cresfonte?

Egis. Ma com' esser può mai che tanto importi
D' un vil ladron la morte?
Mer. Audacia estrema!
Tu vile, tu ladron, tu scellerato.
Egis. Eterni Dei ch'io venerai mai sempre
Soccorretemi or voi: voi riguardate
Con occhi di pietà la mia innocenza.
Mer. Dimmi: pria di spirar quell'infelice
Che disse? Non ti fe' preghiera alcuna?
Quai nomi proferì? Non chiamò mai
Merope?
Egis. Io non udii da lui parola.
Ma il re pur anco di costui chiedea:
Che mai s' asconde qui?
Eur. Donna, tu perdi
Il tempo e la vendetta: in questo loco
Di legger può arrivar chi ti frastorni.
Mer. Mora dunque il crudele.
Egis. O cara madre,
Se in questo punto mi vedessi!
Mer. Hai madre?
Egis. Che gran dolor fia 'l tuo!
Mer. Barbaro! madre
Fui ben anch' io e sol per tua cagione
Or nol son più: quest' è ciò che ti perde:
Morrai, fiero ladron.
Egis. Fatal Messenia!
Mel disse il padre mio, ch' io mi guardassi
Dal por già mai ne la Messenia il piede.
Mer. Ne la Messenia? E perchè mai?
Egis. Bisogna
Credere ai vecchi.
Mer. Dì, come si noma
Il padre tuo? dì tosto.
Egis. L' infelice
Chiamasi Polidoro.
Mer. Polidoro!

Dal capo ai piè m'è corso un gelo, Euriso,
Che instupidita m'ha. Dimmi, garzone,
Quanto ha....

Ism. Ecco le guardie, ecco il tiranno.

Mer. O stelle avverse! Fuggi, Euriso; fuggi
Tu ancora, Ismene: io nulla curo.

Io non so come quel servitore e quelle due donne che ti vengono lì sulla scena a pigliarti un uomo per legarlo a una colonna e ammazzarlo, e quell'uomo che si lascia fare, e quel dialoghetto di domande e risposte tra la vittima designata e i suoi tre, non saprei più se chiamarli giudici o carnefici, continuato, quasi una pacifica conversazione per non so quanto tempo; e quella donna, madre e regina che ora vuole, ora disvuole uccidere, dando al volere e al disvolere futili motivi, io non so dico, come potessero commuovere ed esaltare tanto i nostri bravi nonni d'un secolo fa. Io starei garante che oggi sui nostri teatri una scena simile sarebbe appena tollerata, per non dire solennemente fischiata.

Ma poichè Polifonte e il suo seguito sono giunti in buon punto per arrestare il braccio di Merope, Egisto non trova di meglio che appellarsi al re de' furori di quella forsennata che lo vuol uccidere senza intender ragione e senza nemmeno conoscerlo. Polifonte poi con imprudenza fanciullesca e con linguaggio più da capo-masnadiero che da principe, lo fa slegare e gli dice:

« Premio attendi, e non pena: hai fatto un colpo
« Che fra gli eroi t'innalza....

e lo manda assolto. Ma la assoluzione e gli elogi del re sono nuovo argomento nella mente di Merope per dubitare di nuovo di quel forastiero, e torna a mulinare come vendicare su di lui la supposta morte del figlio.

Ma come si fa a coglierlo un altra volta? Il mezzo è semplicissimo. Dovete sapere prima di tutto che Maffei, sebbene nella sua *Prefazione* la dichiari non necessaria, tuttavia s'è imposto come un grato rispetto alle regole di non toccare l'unità di luogo. Quindi la scena non deve muoversi da quell'atrio della reggia,

dove è cominciata la tragedia e dove ha da finire. In quell'atrio vanno e vengono, spesso senza sapere perchè, tutti i personaggi: il re ci viene a far la politica, la giustizia, e un pochino anche l'amore; Merope a disputare, a piangere, a condannare, a uccidere, i servitori a far le loro faccende, e gli stessi forastieri entrano ed escono, passeggiano, si sdraiano, s'addormentano a loro grado: tutte cose che per gli antichi, i quali mettevano la scena in una piazza e all'aria aperta, avevano una scusa, ma che in un vestibolo di reggia non possono che condurre l'azione d'assurdo in assurdo.

Ora in quel vestibolo di reggia, dove erano venuti poco prima a giuocare di mottetti i due confidenti Adrasto e Ismene, passeggia in cerca di qualche anima pietosa con cui barattar due parole, il buon Egisto; ivi trova Ismene e le chiede se a Merope è passata almeno la furia e se può per quella notte dormire tranquillo.

— Altro, — risponde Ismene, — « sgombra il timor.... tutto il furore contro te dentro il suo cor già acceso per te, si dileguò. »

— Sian grazie agli Dei, — risponde Egisto; — ma dimmi si potrebbe sapere perchè Merope s'era messa in capo d'ammazzarmi?

— Te lo dirò, — replica Ismene, che ha pensato intanto che quello è il luogo e il momento opportuno per ritentare un altro colpo contro il supposto assassino. — Te lo dirò, ma purchè m'aspetti qui, in quest'atrio per brev'ora. — Ma perchè non poteva dirglielo subito? penserete voi, e pensò anche quell'Egisto.

— Eh, — risponde Ismene, — urgente cura ora mi chiama altrove!

Qual sia l'urgente cura che chiama altrove Ismene, Egisto non lo immagina nemmeno, ma poichè quella fanciulla, ch'egli fin da principio ha trovata leggiadra, le chiede d'aspettare, aspetterà.

— Va bene ed io torno subito, — replica Ismene, — e certo ormai d'averlo nella rete, corre a chiamare Merope, perchè venga a spacciarlo. Egisto, nella sua innocenza, non sospetta nemmeno l'agguato e pensa, intanto che Ismene torna, di schiacciare un sonnellino. Li, c'è un sedile di marmo: non è più il tiepido lettuccio di casa sua, che non avrebbe mai dovuto lasciare, ma infine è stanco ed è da più notti che non dorme:

« O paterno tugurio, e dove sei?
« Ma in questo acerbo dì fu tanta e tale
« La fatica del piè, del cor l'affanno,
« Che da stanchezza estrema omai son vinto.
« Ben opportuni son, se ben di marmo,
« Questi sedili: o quanto or caro il mio
« Letticciuol mi sarìa! Che lungo sonno
« Vi prenderei! Quanto è soave il sonno! »

Intanto quel Polidoro, custode d'Egisto di cui v'ho parlato, e che da più anni gira la Grecia in cerca del vagabondo ragazzo, entra condotto dal servo Euriso in quella reggia di Messenia, che era aperta a tutti come una locanda [1]; e rimasto solo in piena balìa di andare e venire e aspettare, intanto che studia, come suol dirsi, il terreno, vede su un sedile di marmo un giovane che dorme. Gli pare e non gli pare! La veste direbbe che è lui, ma vedi che caso, il dormente si copre il volto con un braccio e non può vederlo. Tuttavia fa per accostarsi quando, sempre a punto giusto, sente venir gente, e si nasconde in fretta per non farsi scorgere. È Ismene che precede Merope al gran colpo. La fedele cameriera entra, cerca il ribaldo, lo scopre sepolto in alto sonno, invita la regina che aspettava dietro la porta a farsi avanti; la regina entra armata di scure, invasata dal suo proposito, vede il dormiente, e invocata l'ombra cara del figlio inulto, alza la bipenne e sta per avventare il terribile colpo:

— Ferma, reina, — esclama Polidoro, che dal suo nascondiglio aveva tutto veduto e già conosciuto Egisto: — ferma, ti dico.

— Qual temerario, — esclama Merope, che si sforza a liberarsi dalle mani di Polidoro per colpire Egisto. Ma questo intanto, al rumore, si sveglia di soprassalto, e vedendo ancora Merope armata contro di lui si mette, manco male, a fuggire. Merope colla scure l'insegue, Egisto scappa, Polidoro la trattiene. Egisto continua a scappare, Ismene non sa quel che fare, perchè non capisce nulla; finalmente Polidoro dice la gran parola:

[1] In questo ha ragione Voltaire sotto il pseudonimo di Lindelle « Les acteurs arrivent et partent souvent sans raison: defaut non moins essentiel. »

« . . . . Quei che uccider vuoi
Quegli è Cresfonte, è il figlio tuo. »

Merope s'arresta impetrata, vacilla, sviene dalla contentezza, rinviene, vuol correre dietro al suo Cresfonte, non più per ucciderlo, ma per abbracciarlo. Polidoro la trattiene saggiamente, ricordandole che sono entro la reggia del loro mortale nemico, e che la più piccola imprudenza può compromettere ogni cosa. E Merope, non senza molte parole, si persuade, e grata a' servigi di quel buon vecchio, cerca qual premio dargli e non lo trova.

— Oh, — risponde Polidoro: — il solo premio che nessuno può darmi e che mi sarebbe tanto caro, sarebbe la giovinezza.

— Ah! — dice Merope con un sospiro, forse ricordandosi che anche per lei è cominciato il tramonto:

« Giovinezza è un sommo ben . . . .
« Or vien che sarai lasso e di riposo
« Sommo bisogno avrai.

Ma quel bravo Polidoro è un po' chiaccherone, e, come tutti i vecchi, non si persuade a muoversi, se prima non ha potuto sgravarsi di questa similitudine:

« M'è intervenuto
« Qual suole al cacciator, che al fin del giorno
« Si regga appena, e appena oltre si spinge:
« Ma se a sorte sbucar vede una fera
« Donde meno il credeva, agile e pronto
« Lo scorgi ancora, e de' suoi lunghi errori
« Non sente i danni, e la stanchezza oblìa.
« Pur t'ubbidisco, e seguo: questa scure
« Qui lasciar non si vuol. »

La qual similitudine che cosa abbia a che fare colle passioni e le azioni che in quel punto si svolgevano, nessuno lo capirà; ma era un rito letterario delle tragedie che il Nisard chiamò a *ricette* e nelle quali doveva necessariamente entrare il servo, la balia, il

tiranno, il figlio della regina perduto, e la regina vedova; e, come ingredienti necessarj del dialogo, la descrizione, il resoconto, il monologo e similitudini a josa. E nemmeno il Maffei si volle scostare dall' uso omai sacramentale; anzi tutte le volte che gli venne in testa di mettere una bella similitudine, non perde mai l' occasione! Così Polifonte raccontando al suo ministro Adrasto il dolore da cui fu colta Merope alla notizia, per lei vera, della morte del figlio, si rammenta il

« Qualis populea mœrens Filomela sub umbra
« Amissos queritur fœtus

di Virgilio, e dice:

« Or freme ed urla, or d' una in altra stanza
« Sen va gemendo e chiama il figlio a nome,
« Qual rondine talor che ritornando
« Non vede i parti e trova rotto il nido
« Ch' alto stridendo gli s' aggira intorno
« E parte e riede e di querele assorda. »

Ormai non resta più che la catastrofe. Polifonte è incaponito più che mai a sposar Merope, matrimonio politico che dopo la morte di Cresfonte non avrebbe più ragione. Anche in Alfieri Polifonte insiste nel matrimonio, ma il rivale Cresfonte è lì vivo, che può nuocere ancora, che non si può spegnere subito, che giova alcun poco accarezzare, e la ragione di quell' alleanza di famiglia è palese. Il curioso si è poi che Polifonte ha fatto preparare il rito nuziale senza essere ancora certo del consenso di Merope, esponendosi così al pericolo d' un rifiuto pubblico, che agli occhi del popolo gli poteva essere più fatale di una privata e ignorata negativa.

Merope infatti riluttante, quasi a forza, è tratta al tempio: Egisto istruito da Polidoro del vero suo sangue, accennando a fieri propositi di vendetta, la segue. Intanto, per dar tempo a Egisto di ammazzare Polifonte, Polidoro ed Euriso restano sulla scena a fare una chiaccheratina sulle nozze del bel tempo antico, finchè arriva Ismene a raccontare che il colpo è fatto e che Polifonte è

morto. La descrizione, manco male, non poteva mancare; poi rientrano Merope, Egisto, seguiti da molti Messeni, ai quali spiegano che Egisto è Cresfonte, figlio di Cresfonte loro re, e che ha ucciso Polifonte, per liberarsi dal tiranno e dare a tutti i Messeni un regno di pace e di giustizia. E i buoni Messeni ratificano con acclamazioni il fatto compiuto, e la tragedia finisce tra amplessi d'amore e speranze di felicità.

In Voltaire l'interno del tempio si figura dietro una gran cortina, la quale alla fine della tragedia s'apre e mostra Polifonte morto, Egisto trionfante, i sacerdoti confusi, il popolo in tumulto; ed è finale coreografico senza verità e senza ragione. In Alfieri, memore del *segnius irritant animos dimissa per aures,* Egisto trucida il tiranno in scena, prima d'andare al tempio; ed è scena più vera e terribile, come è tutta più vera e terribile la sua tragedia, sebbene egli dichiarasse che il genere della passione materna « non era il genere dell'autore. » Confessione che fa torto al gran tragico, più della tragedia; poichè non è molle l'amor di madre, nè è mollezza il sentire e il dipingere l'affetto che a tutti gli altri per potenza e santità sovrasta.

Molti altri sono i difetti di questa tragedia: il carattere di Polifonte è imperfettissimo, non sa fingere, nè tacere, nè operare; tutte le sue parole sono inutilmente provocanti e le sue azioni sragionate e insane. L'amore che nella prima scena finge per Merope è insulso e quasi ridicolo: il perdono che accorda a Egisto è stolto: la leggierezza con cui confessa i suoi disegni di re a Adrasto, è puerile: la fiducia che ripone all'ultimo nel consenso di Merope, è imperdonabile. Così Polidoro, in cui il Maffei volle ricordare, fuor di proposito, il Nestore di Omero, è ciarliero e nojoso. Anche i personaggi secondarj sono mal tratteggiati: parlano e agiscono troppo, ingombrano a ogni tratto la scena e snervano e diluiscono l'azione, e Merope stessa sta al di sotto dell'ideale che Maffei s'era proposto. I suoi discorsi e le sue azioni sono piene d'incoerenze. In lei risaltano più le contraddizioni di un carattere poco riflessivo, che i contrasti di un'alta passione. È più donna violenta e impetuosa, che madre pia e affettuosa. Il duro Alfieri la scolpì più fiera e risoluta, ma seppe darle in faccia al figlio de'tratti di tenerezza e d'affettuosità che forse non trovò mai più.

I difetti della *Merope* di Maffei sono, come dicemmo, quelli pure del suo primo censore, Voltaire. Poichè questi non fece che seguire passo passo le orme della tragedia italiana e vestire di alessandrini le stesse situazioni, le stesse passioni, gli stessi caratteri inventati dal Maffei. Le varianti che il Voltaire fece o sono di nessuna importanza o sono un peggioramento del modello italiano. In un solo punto, nota il Lessing, i cambiamenti Volteriani meritano il nome di miglioramenio. Ed è quello d'aver soppresso uno de' due attentati di Merope per vendicarsi del preteso uccisore di suo figlio, che in verità in Maffei svigoriscono colla ripetizione l'effetto dell'azione e tolgono ogni maestà tragica al carattere di Merope. Alfieri invece li superò tutt'e due, avendo condotto l'azione in modo che Egisto non possa essere conosciuto dalla madre che sta per ucciderlo se non in presenza di Polifonte e ponendolo così a un tempo tra due vite e due morti. Ed è questa una delle più ardite situazioni tragiche che si possano concepire e che l'Alfieri abbia saputo svolgere con mano maestra.

Non ostante tutti questi peccati, la *Merope* ebbe l'esito che dicemmo, e tenne per circa sessant' anni il principato della scena italiana. Perchè? Perchè, sebbene non avesse in sè stessa alcuna eccellenza intrinseca, era tuttavia rispetto alle sue antenate e parenti un progresso e un miglioramento; un passo più in là verso quell'oscura meta del vero e del naturale che quell'età confusamente travedeva tramezzo le nebbie dense ancora del classicismo di convenzione. Le situazioni, senza esser tutte vere, erano ragionevoli: i caratteri, senza esser precisamente disegnati, erano adombrati: l'azione tra qualche inciampo e lentezza camminava: le descrizioni e le similitudini obbligatorie c'erano sempre, ma più parche e più sobrie: il dialogo correva più spontaneo e spedito: la lingua era più semplice e più viva: lo stile più proprio e più naturale: le immagini più castigate: l'ingombro dei cori spazzati via: l'unità di luogo inviolata, ma quella di tempo dimenticata affatto; insomma molte ritorte delle poetiche d'uso spezzate, e fatta circolare per mezzo a tutta l'opera l'aria e il moto d'una vita, se non potente, giovane e schietta.

Ciò bastava; ciò era forse, al cominciar del 1700, anche troppo; anche più di quello che quella generazione potesse sperare o pre-

tendere o sopportare. Tanto è vero che per circa settant'anni la *Merope* non ebbe figli; e che la timida, moderata riforma da essa avviata restò in tronco. Nessuno de' tragici posteriori fino all'Alfieri ebbe la forza d' uguagliare il Maffei, e nemmeno egli di ripetere sè stesso. Si direbbe che tutta la potenza tragica del Veronese si sia esaurita in quel primo ed unico suo parto. Egli tentò la commedia con incerto successo, poi si ritrasse dalla scena e si sprofondò nella archeologia della sua Verona che risuscitò, può dirsi, dalle rovine. Intanto cresceva in un paese, fino a quel giorno estraneo alla civiltà ad alla storia intellettuale d'Italia, un uomo straordinario, che agitava nel suo petto le sorti non della tragedia sola, ma di tutto il rinascimento d'una nazione. L'arrivo in mezzo alla vita italiana di quel paese e di quell'uomo è una delle sorprese più solenni e uno dei fatti più decisivi di tutta la nostra storia. Nelle vene floscie e intorpidite dell' Italia entra un fiume di sangue nuovo; e il suo cuore comincia da quel dì a riprendere il forte battito da più di duecento anni perduto.

LEZIONE SEDICESIMA.

Vittorio Alfieri.

Due aspetti della Storia d'Italia. — Il Piemonte: la sua storia esterna fino al secolo XVI assomiglia a quella della restante Italia. — L'interna invece sembra dissomigliante. — La coltura piemontese sino al 500. — Il carattere piemontese. — Il Piemonte baluardo dell'indipendenza. — L'ideale de' piemontesi: esser forti. — La loro poesia: restar indipendenti. — Tale il popolo, tale i principi. — Scendono insieme sul Po. — Storia del Piemonte dal XVI secolo in poi. — La restante Italia perde l'indipendenza, il Piemonte la rassoda. — Il contrasto della Storia interiore anche più profondo di quello. — La vita intellettuale nasce in Piemonte mentre decade nel resto della Penisola. — Carlo Emanuele I. — Fulvio Testi. — Ma anche la coltura piemontese porta il suggello della sua storia. — Popolo fiero, guerriero, politico: letteratura, ed arte adeguate. — Il suo poeta sarà l'espressione di quel popolo. — Un nuovo contrasto a mezzo il secolo XVIII. I principi piemontesi diventano conservatori e reazionarj, mentre gli altri sovrani d'Italia diventano novatori e riformatori. — Il contrasto non poteva durare perchè non veniva dal popolo. — Il popolo invece voleva continuare a *spiemontizzarsi* — Il primo a dire questa parola è Vittorio Alfieri. — Sua nascita. — Sua vita scritta da lui stesso. — Scorciata da noi. — Suo ritratto a sette anni. — I suoi primi « non studj ». — Il primo Ariosto a spese dello stomaco. — Il primo suo cavallo. — Antipatia per il ballo. — Le altre due passioni: donne e viaggi. — Il primo viaggetto. — Poi viaggi ancora e amoretti per dodici anni. — Impressioni del viaggiatore. — Un amore olandese. — Tentativo di suicidio. — Timore e duello in Inghilterra. — Ritorno in Italia. — Terza rete amorosa. — Mezzo artificiale per liberarsene. — Mezzo unico, potente: lo studio e l'arte. — E se ne libera. — Proponimento di nuova vita. — Ma nemmeno la passata fu infeconda. — Per esser grande scrittore è mestieri aver conosciuta la vita. — I libri soli non fanno lo scrittore. — Alfieri prima d'essere tragico si fece uomo. — Giudica egli stesso la sua vita sino ai 14 anni. — Testimonj certi della sua mutazione. — Anche i suoi vizj non eran quelli del tempo; e l'ingresso d'un uomo simile nella nostra letteratura era un grande avvenimento.

Nella XVI lezione dell'anno scorso [1] abbiamo così di passata fermato questo principio: « che la storia d'Italia ha due aspetti non

[1] Vedi il mio *Terzo Rinascimento.*

solo ben distinti, ma interamente opposti. La storia politica, civile, militare, esterna in una parola è tutto quanto di più disforme, di più anomalo, di più bizzarro si possa immaginare; la storia intellettuale, letteraria, scientifica, interna, tutto quanto di più coerente, di più ordinato, di più sistematico sia dato concepire. »

« Immaginatevi, io vi diceva, una filza di anelli passati in un sottilissimo filo: ogni anello è libero, slegato, indipendente dall'altro, ma tutti sono tenuti insieme dal filo. Tale la storia nostra. I fatti civili, politici, militari, esterni sono gli anelli: il pensiero, la lingua, la letteratura, le arti sono il filo. »

Pure a prima vista parrebbe che vi fosse una regione in Italia di cui questo non si potesse dire. Intendo quella contrada stretta tra l'Alpi, gli Appennini Liguri, la Sesia e il Tanaro, che chiamasi ora propriamente Piemonte: nel quale però oggi bisogna comprendere anche i territorj del Saluzzo e del Monferrato, i quali storicamente non vi si unirono che tardi; ed escluderne la Lomellina e il Novarese, che sebbene entrati nello Stato di quel nome, pure geograficamente spettano alla Lombardia.

Anzitutto chi ripensa alla storia del Piemonte deve subito tracciare una separazione netta tra il secolo XVI e i successivi; poichè ciò che è vero prima di quel secolo, non lo è più dopo. Fino al 500 la storia del Piemonte assomiglia esternamente a quella della restante Italia, ma per lo contrario non pare che abbia alcun legame o somiglianza colla sua storia interna. Per continuare la nostra similitudine esso pure è uno degli anelli liberi, indipendenti, slegati dalla collana italiana: ma nessun filo sembra che lo tenga unito agli altri. Notate che io adopro di continuo queste espressioni: *sembra* e *pare*, perchè io sin qui non intendo analizzare che il fenomeno. Di analisi in analisi arriveremo a scoprire che la realtà è diversa.

Ora dunque sino al cinquecento la stessa storia esterna: le stesse oppressioni, le stesse discordie, le stesse riscosse, le stesse guerre italiane. Nell'epoca Franco-Germanica frantumato in feudi, nell'epoca comunale indipendente in comuni; nell'epoca delle Signorie raccolto esso pure in una signoria domestica, che s'aggrandisce e s'afforza colle conquiste sui vicini, colle alleanze coi fo-

rastieri, coi matrimonj e la politica. Solamente, poichè la storia d'ogni regione ha le sue varietà peculiari, dalle quali appunto nacque il contrasto secolare di cui l'anno passato vi discorsi, cosi anche il Piemonte ha le sue specialissime. I suoi feudatarj sono meno tolleranti del vassallaggio all'Impero, anzi qualche volta lo negano; la sua vita comunale è più breve e precaria, però il succedere delle dominazioni domestiche più pronto, e il loro durare più lungo, quindi, per la forza delle tradizioni, più accette al popolo, più affratellate, più fuse con esso e per conseguenza meno tiranniche e meno feroci, ma più solide e vigorose e più fortunate delle altre.

Tuttavia quel paese, che sembra aver vissuto per sedici secoli quasi alla medesima guisa di tutte le altre popolazioni italiane, non sembra sia stato tenuto insieme sino allora agli altri popoli italiani da alcun vincolo intellettuale e morale. Per la vita esterna il Piemonte sembra appartenere all'Italia, per la vita interna ne è interamente separato. Non lingua, non letteratura, non arte, non pensiero italiano. Non un poeta, non un prosatore, non un artista. Parlano un dialetto così misto di francese e di provenzale, che Dante non lo collocò nemmeno tra le quattordici varietà de' dialetti da lui notati. La letteratura nell'epoca feudale e comunale riducesi a qualche serventese di trovatori in lingua provenzale, qualche arringa d'oratore popolare, qualche memoria di cronista locale nel dialetto paesano.

Ebbero in que'trecent'anni un uomo grandissimo, Anselmo d'Aosta, uno dei padri della scolastica, ma la scolastica come la filosofia non ha patria. Inoltre Anselmo s'era educato in Francia ed era vissuto in Inghilterra dove morì. Poi quando già nel centro d'Italia erano cominciate la letteratura e le arti, un silenzio letterario di circa 400 anni. Chi crede che due o tre nomi possano fare eccezione ad una storia intera, citi il novelliere frate Bandello vissuto zingarescamente qua e là, il pittore Lanino, e, usurpandolo alla lombarda Novara, Gaudenzio Ferrari.

Il popolo parlava il suo dialetto, le scuole il loro latino barbarizzato, i principi, la corte, i nobili, le leggi in francese. Degli amanuensi, dei copiatori, de' ripetitori, ecco la coltura piemontese. Si sarebbe detto che, letterariamente parlando, l' Italia finisce alla

Sesia, e che al di là il nostro filo spirituale si fosse rotto e se ne fosse perduto il capo. Era così! Il fenomeno corrispondeva alla realtà? Non c'era nessun sentimento, nessuna passione, nessun spirito italiano in quel popolo apparentemente arido di fantasia, cieco d'ogni arte e d'ogni poesia? Si v'era; diverso nella forma, ma non meno vivace e non meno fecondo alla vita italiana. Che cos'era il Piemonte? Popolo di marchigiani e di montanari posto a piè dell'Alpi e loro custode naturale, epperò partecipe del monte e del macigno della sua contrada natale, chiuso in una cerchia angusta di luoghi, d'interessi, d'affetti, quasi segregato dalla restante Italia, mescolato dall'origine stessa de'suoi principi, e per la lunga convivenza nel medesimo sodalizio sociale con popoli di stirpe e lingua diverse, il Piemontese doveva avere le qualità della natura che l'aveva generato e della storia in cui era vissuto: essere un popolo più d'azione che d'immaginazione, più di lavoratori e di soldati che di poeti e d'artisti. Allo sviluppo rapido della sua fantasia opponevansi le necessità della lotta per la vita: allo sviluppo della nuova lingua, le radici più tenaci e più impure dell' idioma nativo, e la mescolanza quasi forzata con popoli forastieri di lingue diverse: allo sviluppo d'un genio artistico e letterario qualsiasi la postura del Piemonte rispetto non solo all'Italia, ma alla civiltà. Due volte rinacque o si trasformò la civiltà in Italia, ma non nè partecipò mai il Piemonte, nè lo poteva. Poichè nè esso era in grado di produrne una indigena nella sua piccola valle alpina, nè era collocato in postura tale da poter ricevere davvicino gl'influssi della forastiera. Le altre popolazioni italiane mescolandosi tra loro e coi popoli più civili aprirono presto i semi che natura aveva deposti nel loro seno. Il Piemonte non ebbe commercio diretto e continuato con alcun popolo civile o solo con qualche popolo nordico meno colto di lui. Per Sicilia e Napoli passava e ripassava la civiltà orientale. Genova, Venezia andavano a cercarla per la via ampia de'mari: Toscana e Lombardia centrali potevano giovarsi di tutti i benefici influssi circostanti ed espandere a lor volta tutta la potenza delle loro forze native. Per il Piemonte non passò per 1600 anni un raggio di luce intellettuale. Un imperatore germanico seguito da una coorte armata scendeva di quando in quando o per il Cenisio o per il San Ber-

nardo sino a Torino; ma sia che si indugiasse nella contrada, caso raro; sia che la traversasse, caso ordinario; sia che rifacesse subito il suo cammino, caso frequente, non portava seco alcuna civiltà e non lasciava altra traccia che d'odio e una febbre più ardente di vendetta e d'indipendenza. Però quando le città italiane si confederarono contro la casa di Svevia, Torino, Asti, Alessandria, Chieri furono l'avanguardia della lega. Era il loro posto naturale: era l'unico ma più certo segno con cui potevano manifestare la loro italianità.

Il sentimento che affratellava i popoli del mezzogiorno affratellava pur quelli del settentrione e del centro d'Italia. Vinti tutti insieme dalla invasione barbarica, volevano anche tutti insieme respingerla e vendicarsene. La sola differenza fra di loro era questa, che è pur quella di tutta la nostra storia: Siciliani, Napoletani, Toscani, Romani, Lombardi combattevano le lor battaglie nazionali colla lingua, le lettere, le arti, il pensiero, e trascuravano le armi: i Piemontesi non sapevano nè potevano usar le lettere e combattevano colle armi. In quelli, guerra spirituale che sagrificava l'indipendenza, ma preparava la libertà: in questi, guerra materiale che dimenticava la libertà, ma preparava il riscatto e l'indipendenza dell'intera penisola.

L'ideale dei Piemontesi, poichè non potevano essere gentili, fu di esser forti e fieri. La loro poesia si concentrava tutta in un sentimento: restare indipendenti, difendere le loro contrade dagli stranieri. Ed è questa la poesia di tutti i popoli o poveri, o isolati, o montanari: gli Scozzesi, gli Svizzeri, i Macedoni e gli Spartani d'un tempo; gli Albanesi d'oggidì. Quel sentimento che aveva per base una tempera nativa più selvaggia e robusta la educava a sua volta. Quindi i forti caratteri, le abitudini guerriere, la tenacia nella lotta, la costanza nella sventura, il genio dell'ordine e della disciplina, la necessità riconosciuta d'una legge e d'un capo per difendersi meglio, per prolungar la resistenza, o assodar le conquiste. Da questo connubio di bisogni, di interessi, di sentimenti, ecco uscire e ingrandire a popo a poco come portati naturali un'arte: quella delle armi; e una scienza: quella della politica. Le armi per combattere, la politica per prepararsi alla lotta, per evitarla, per riprenderla, per rendere più profittevole la vittoria

o men dannosa la sconfitta secondo i casi. I principi non sono che l'espressione di siffatto popolo; poveri, economi, montanari, guerrieri, politici come lui. Questa somiglianza, questa medesimezza tra popolo e principi furono la condizione essenziale della loro mutua forza e nel giorno in cui tutto in Italia si sfascierà, si troverà sempre nel suo angolo settentrionale quel fascio di volontà che sarà la sua salute.

Quei principi avevano essi il sentimento dell'italianità? Potrei dire che nessuno dei principi della penisola l'ebbe mai: potrei ricordare che il primo tentativo schiettamente italiano lo fece un principe piemontese: quell'Arduino d'Ivrea, « il primo dei principi italiani che osasse por mano alla corona d'Italia. » Ma un uomo ed un episodio breve e infelice non possono mutare una storia intera. Dirò invece che quei principi arrotondandosi e allargandosi avevan sempre gli occhi rivolti al corso del Po e le spalle alla muraglia delle Alpi d'onde provenivano. In altre parole, tutte le volte che ad essi venne fatto di barattar terre straniere, svizzere o savojarde, con terre italiane, s'affrettarono sempre a farlo e prima e dopo il secolo XVI, fino agli ultimi venti anni. E come volevano scendere i principi, volevano i popoli. Notate anzi questo fatto che alla tesi nostra è importantissimo. I Piemontesi circondati da Svizzeri e da Francesi, governati da Savojardi, pure resistono a tutte queste influenze e lentamente e insensibilmente sì, ma pure assiduamente, vanno sforastierandosi nella lingua, ne'costumi, negli affetti, e avvicinandosi all'Italia, quasi essa, colle segrete forze della maternità, li attraesse a sè. Prova anche questo che il filo non era rotto, che anche lassù, tra quelle pendici delle Alpi, tra quei selvaggi montanari, serpeggiava latente lo stesso spirito che stringeva in un arcano vincolo tutta la famiglia italiana.

Ma dopo il XVI secolo la scena muta affatto. Fino allora la storia del Piemonte era stata una varietà della varia storia d'Italia: d'allora in poi il contrasto è assoluto e profondo. Gli Stati d'Italia perdono uno ad uno l'indipendenza e il Piemonte l'acquista e l'afforza. Nel mezzodì e nel centro spariscono le monarchie e i principati e soggiacciono ad un vassallaggio straniero, pari quasi al medioevale, e in Piemonte si fonda con Emanuele Filiberto una nuova monarchia che si rassoda con Carlo Emanuele I,

che si trasforma da ducato in regno con Vittorio Amedeo, che corre colle armi mezza penisola, che esce persino dal continente e diventa, almeno per brev'ora e di nome, siciliano, e di fatto e di nome sardo, finchè con Carlo Emanuele III nella prima metà del 700 diventa il più forte Stato d'Italia, e uno dei più forti e rispettati degli Stati d'Europa.

Però a questo punto sono proprio col Balbo, il quale dice che « se ai Piemontesi è necessario saper la storia della monarchia di Savoja anche prima di Emanuele Filiberto, agli altri italiani può bastare lo studiarla da esso in poi. » Nè io infatti avrei cominciato a discorrerla prima, se non mi fosse stato a cuore l'assunto che anche in quella parte d'Italia, feudale, repubblicana o monarchica che sia stata, il vincolo dell'italianità, per sottile e nascosto che vogliasi dire, non s'era rotto mai, e l'unità morale e interiore della nostra storia anche tra quella gente, priva in apparenza d'ogni comunione intellettuale, s'era conservata sempre.

Ma il contrasto della storia interiore era anche più profondo nella esteriore. Ed era però anche più benefico e profondo di quello. Anche qui colui che guarda solo alla superficie o mira ad un aspetto solo e si ferma ad alcuni nomi, conchiude che l'Italia dal 600 al 700 continuò ad avere ed arti e scienze, e poeti e pittori e scultori e filosofi: e il Piemonte non ebbe nulla e nessuno. È vero, ma in Italia arti e scienze sono nella via del decadimento e il Piemonte in quella del nascimento. Là scendono, qui montano. Ora la differenza non è poca, ed è, se concedete tutto, a favore del Piemonte. L'Italia aveva ancora il Tasso impazzito e morente: aveva il Marini, il Tassoni, il Redi, il Testi, il Chiabrera, il Ribera, il Monrealese, il Paisiello; aveva il Galilei e Viviani e Campanella e Bruno e Vico; ma non ostante tutta questa ricchezza portava nel suo corpo invecchiato due malattie mortali: il seicentismo e l'Arcadia. Il Piemonte invece non poteva pronunciare ancora alcun nome, nè grande nè mediocre, ma aveva tutto il vigore e la fede della gioventù. Apriva le Accademie e le Università, proibiva nelle leggi l'uso del francese, si metteva a studiare, a scrivere, a parlar l'italiano; accoglieva, festeggiava, proteggeva i letterati e i poeti che l'Italia lasciava morire d'ine-

dia o perseguitava. L'Italia finiva, il Piemonte cominciava: l'una era presso alla tomba; l'altro alla culla.

La reggia di Carlo Emanuele I era divenuta quello che un tempo furono la corte di Guglielmo e di Federico in Sicilia, di Roberto di Napoli nel primo Rinascimento: de' Medici, degli Este, degli Aragonesi, degli Sforza nel secondo: asili del pensiero e focolari di idee. Chi non vide in quel ritrovo di letterati se non un crocchio di cortigiani sbagliò: erano cortigiani come lo erano stati dal più al meno tutti i poeti del primo e del secondo risorgimento, come lo sono press'a poco quasi sempre le lettere che non potendo vivere da sè hanno bisogno del favore dei potenti; ma erano cortigiani da cui uscivan tutte le parole più alte e magnanime che in quel secolo si potessero pensare e dire: cortigiani come il Tassoni e il Fulvio Testi che invitavano Carlo Emanuele I a mettersi a capo de' principi italiani per liberare la patria comune dall'oppressione straniera. « Carlo », diceva il Testi:

« Carlo, quel generoso invitto core,
« Da cui spera soccorso Italia oppressa,
« A che bada? A che tarda? A che più cessa?
« Nostra perdita son le tue dimore.
« Spiega le insegne omai, le schiere aduna,
« Fa che le tue vittorie il mondo veggia:
« Per te milita il ciel; per te guerreggia,
« Fatta dal tuo valor serva, Fortuna.
« Chi fia, se tu non sei, che rompa il laccio
« Onde tant'anni avvinta Esperia giace?
« Posta nella tua spada è la sua pace
« E la sua libertà sta nel tuo braccio.
« Carlo, se il tuo valor quest'idra uccide
« Che fa con tanti capi al mondo guerra,
« Se questo Gerion da te s'atterra
« Ch' Italia opprime, io vo' chiamarti Alcide. »

E son quelle le voci più alte e virili di quel secolo, non eccettuata quella pur generosa del Filicaja, ma flevole e lagrimosa troppo, come d'un Geremia che pianga sulle rovine d'una patria

condannata ineluttabilmente « a servir sempre o vincitrice o vinta. » E se non eran voci di Piemontesi, eran voci di Italiani che il Piemonte proteggeva, che traevano dalla storia di quei popoli e di quei Re l'ispirazione e la fede.

Tuttavia non conviene esagerar nulla e importa vedere la storia in tutti i suoi lati. Che in Piemonte nascesse una vita intellettuale, mentre in Italia si corrompeva e moriva, è un fatto; ma che potesse mai avere la forma, o la forza pari a quella che ebbe nel centro e nel mezzodì, questo nè io oserei dire, nè voi dovreste mai pensarlo. Con quel clima, quel suolo, quella postura geografica, quella storia, quell'indole d'abitanti, quella tradizione, anzi quella non tradizione letteraria o artistica il Piemonte non avrebbe mai potuto allora, e lo potè sempre meno degli altri anche ora, non ostante tutte le vie agevolate ed aperte, divenire un paese artistico e letterario, come la Toscana, Napoli o Lombardia. Sparta non poteva mai divenire Atene.

D'altro canto tutto quel vigore letterario di cui era capace, doveva avere di necessità la forma e l'impronta del genio particolare del luogo e del popolo che abbiamo descritto. Luoghi aspri, popolo fiero e guerriero, politico: letteratura aspra, fiera, guerriera, politica. Però anche letteratura uniforme e monotona, scarsa di varietà, di sfumature, intonata quasi su quell'unica nota della patria, dello Stato, delle leggi, delle armi. Il libro che incomincia la tradizione letteraria piemontese è un libro politico: *La Ragion di Stato* del Bottero, in cui si riflette, sebbene a sostegno delle teorie conservatrici, tutto il genio pratico del Piemonte. Così se si pronuncieranno dei nomi, oltre quelli di Amedeo III, di Carlo Emanuele III, di Eugenio di Savoja o di Pietro Mica, saranno quelli di due uomini politici, l'Ormea e il Bogino, più scaltri e rapaci del Mazarino e dell'Alberoni: così se nascerà un critico, sarà il Baretti, il più ispido e selvaggio nemico delle sdolcinature arcadiche e delle vuotagini accademiche che fino allora fosse sorto: così se apparirà un prosatore, sarà il Denina, storico delle rivoluzioni d'Italia, scritte con un concetto politico e con vago intento civile. Infine se nascesse un poeta, che cosa potrebbe essere mai se non l'espressione di quel paese, di quel popolo, di quella storia, se non un poeta politico e guerriero, aspro come quei monti, gagliardo

come quella tempra, tenace come quelle volontà, arido come quelle immaginazioni, monocordo come quegli animi tutti raccolti e assorbiti nell'unico pensiero di una patria indipendente e libera?

Se non che a metà del secolo XVIII chi studia la storia del Piemonte è sorpreso inaspettatamente da questo fatto che produce nella storia italiana un nuovo contrasto. I principi di Piemonte, da cent'anni novatori, riformatori, italianizzatori dello Stato loro, s'arrestano e tornano addietro, sbarrano le porte ad ogni novità, stringon concordati colla Chiesa fino allora trattata da nemica, prendono in sospetto i letterati e i pensatori e li perseguitano, non consentono più alcuna riforma nelle leggi, si chiudono nel loro Stato conquistato, come in una rocca medioevale; diventano in una parola i principi più conservatori e reazionarj d'Italia.

Tutto all'opposto invece gli altri principi d'Italia, da vecchi persecutori e conservatori diventano essi i novatori, i riformatori, i progressisti. Fan guerra alla Chiesa, affermano lo Stato, favoriscono le lettere, intraprendono le grandi opere pubbliche, aprono scuole e ospizj, migliorano le leggi e i tribunali, avviano la libertà economica, aprono qualche spiraglio alla libertà politica.

Questo contrasto, se durava, avrebbe rimandato da capo il Piemonte all'ultimo posto e portato in altro punto d'Italia il cardine del nostro risorgimento. Ma non poteva durare. La ragione moveva dal principe o dalla camarilla pretesca e nobilesca che lo attorniava: non veniva dal popolo. Il popolo, o la classe dirigente di esso, il che è tutt'uno, aveva cominciato a camminare e voleva continuare. Ora il Piemonte, educato in questi ultimi duecent'anni di riforme liberali, di studj, di cultura italiana, posto tra Milano, uno de' centri più operosi delle riforme Giuseppine, e Parigi, focolare massimo delle idee enciclopedistiche, cresciuto di territorio e di popolazione, esteso fino al Ticino e messo in più diretto contatto colle parti più civili d'Italia, il Piemonte, dico, non poteva arrestarsi, o incamminarsi per una via diversa da quella su cui da tanto tempo s'era già messo. I principi stessi l'avevan fatto entrare a poco a poco nel moto della vita italiana, ed ora nemmeno essi potevano aver la forza di sbalzarnelo fuori.

Però dopo la metà del 1700 l'armonia corsa fino allora tra casa di Savoja e il popolo piemontese cominciò a intorbidarsi. I principi

non volevano essere che piemontesi: i popoli cominciavano a voler essere anche italiani. I principi non volevano più sentir parlare di progressi, di riforme, di libertà; il popolo cominciava a sentirne il desiderio.

Certo il disaccordo non poteva essere in sul principio che latente e circoscritto alla minoranza più colta e più giovane della classe dirigente. Ma c'era. Se ne vide un segno quando Vittorio Amedeo III, re cattolico conservatore se mai ve ne fu, e che soleva dire: « di pregiare più un tamburino che un dotto, » fu quasi costretto a dotar le Accademie di Lagrangia e di Caluso co' beni delle corporazioni religiose. Quello ed altri piccoli doni di riforme liberali gli furono come strappati dalla forza di uno spirito pubblico col quale il Re riconosceva per il primo che era pericoloso mettersi in lotta. Insomma la fedeltà all'avita monarchia era sempre viva e salda; ma c'era già chi pensava che essa non camminava abbastanza coi tempi, che c'era qualcosa al di là del Piemonte, l'Italia: al di sopra del Re, la libertà: al di sopra della autorità, la ragione. Il vecchio Piemontese, rude, tenace, guerriero, fedele al Re, amante dell'ordine, devoto alle leggi, durava sempre, ma portava nel sangue, quasi senza sapere che fosse, un desiderio arcano di essere anche lui qualcosa più d' un suddito, d' un soldato o d' un montanaro, d' essere un pensatore, un cittadino, un artista, di unire allo studio delle armi quello delle arti, di entrar a parte del lavoro intellettuale che gli ferveva d'attorno, di mescolarsi una volta alla vita dell'intera nazione, in una parola di *spiemontizzarsi*, per diventare anch' esso italiano di lingua, di pensiero, di coltura, come lo era stato sempre di sentimento e d'affetto.

Quella parola *spiemontizzarsi* non era stata detta ancora, ma la doveva dire prima che il secolo finisse un uomo che fu l'esemplare più alto e più puro del genio piemontese: il riassunto di tutte le virtù e tutti i difetti della sua gente: l'esagerazione forse del suo tipo: colui che primo *spiemontizzò* davvero il suo paese, e primo l'italianizzò, e primo col Parini, benchè in altro modo, ritemprò le infrollite lettere e l'impecorita anima italiana collo spirito ed il carattere della forte sua razza.

Vittorio Alfieri nacque in Asti il dì 17 gennaio 1749 dal conte

Antonio e dalla contessa Maria Maillard di Tournon, d'origine savoiarda. Alfieri stesso ci tiene molto a far notare che i suoi parenti furono nobili, agiati ed onesti. E ciò egli dice, per le seguenti ragioni:

« Il nascer dalla classe dei nobili, mi giovò, appunto moltissimo
« per poter poi, senza la taccia d'invidioso e di vile, dispregiare
« la nobiltà per sè sola, svelarne le ridicolezze, gli abusi ed i vizj;
« ma nel tempo stesso mi giovò non poco la utile e sana influenza
« di essa, per non contaminare poi mai in nulla la nobiltà del-
« l'arte ch'io professava. Il nascere agiato, mi fece e libero e
« puro; nè mi lasciò servire ad altri che al vero. L'onestà poi
« de' parenti fece sì, che non ho dovuto mai arrossire dell'essere
« io nobile. Onde, qualunque di queste tre cose fosse mancata ai
« miei natali, ne sarebbe di necessità venuto assai minoramento
« alle diverse mie opere; e sarei quindi stato per avventura o
« peggior filosofo, o peggior uomo, di quello che forse non sarò
« stato. »

Da queste sole prime parole si può presentire anche da lontano l'uomo. Egli sarà e vorrà sopratutto essere e mantenersi nobile, agiato ed onesto. Di più si sente il positivismo del Piemontese che onora la virtù e vi aspira, ma che avendo una tiepida fede nell'eroismo, si assicura prima i mezzi per raggiungere la meta e cerca di arrivarvi per la via meno eroica e gloriosa forse, ma più piana e più sicura.

Un altro Italiano avrebbe detto che se Alfieri fosse nato povero ed oscuro, avrebbe avuto un merito maggiore a riuscire quello che fu. Un Piemontese invece dice tutto il contrario, e la prima cosa a cui pensa è quest'idea positiva: che se non fosse stato favorito dalla fortuna e dalla nascita, sarebbe stato o peggior filosofo a peggior uomo di quello che fu.

Io non vi farò la vita di Alfieri. Son certo che ognuno di voi avrà letto quella che scrisse egli stesso; che se per caso non lo avesse fatto, s'affretti a purgare questo peccato. È un libro che rinsangua e rinnova. Pei giovani sovratutto che intraprendono il viaggio della vita dovrebbe essere un compagno inseparabile. Essi vi impareranno assai più, oso dirlo, che da tutte le tragedie d'Alfieri insieme riunite.

Tuttavia, per soccorso della nostra memoria, ecco i sommi tratti dei suoi primi 26 anni, fino al giorno in cui scrisse la sua prima tragedia ed entrò nel teatro italiano.

Perduto a un anno il padre, rimaritatasi un'altra volta la madre, affidato alle cure d'uno zio paterno bonario e corto, passò l'infanzia per dirla con lui « in una stupida vegetazione. » Pure a sette anni credette che l'indole sua potesse essere a sufficienza sviluppata, e sebbene un ritratto fatto quasi cinquant'anni dopo possa aver perduto molto del suo vero, tuttavia egli si dipingeva così: « taciturno e placido per lo più, ma alle volte loquacissimo « e vivacissimo e quasi sempre negli estremi contrarj, ostinato e « restio contro la forza: pieghevolissimo agli avvisi amorevoli: « rattenuto più che da nessun'altra cosa dal timore d'essere sgri- « dato; suscettibile di vergogna fino all'eccesso, e inflessibile se « io veniva preso a ritroso. »

A nove anni e mezzo lo chiudono nell'Accademia di Torino, collegio dei giovani nobili e vi incomincia sotto gl'inevitabili maestri d'allora, cioè i preti, e coi soli metodi aridi e pedanteschi di siffatti maestri, i suoi studj, o come li chiamava egli stesso, « i suoi non studj. »

Però a undici anni aveva finito rettorica, a tredici filosofia, a quattordici incominciata la legge. Di quegli anni non restò anche a lui che la ricordanza delle consuete ribellioni e ragazzate che, senza essere Alfieri, abbiamo tutti commesso, e più vivo di tutto il ricordo della solenne dormita che facevano tutti insieme a lui, i condiscepoli e il maestro stesso, alle lezioni di filosofia paripatetica. Crede anche ricordarsi vagamente, ma non è ben certo, d'un *Ariosto* in quattro tomi, proibito in collegio, ch'egli comperava di contrabbando da un compagno al prezzo, per ogni tomo, del mezzo pollo che era distribuito in soprappiù ogni domenica a ciascun convittore. Sicchè, egli dice celiando: « il « mio primo *Ariosto* mi sarebbe costato la privazione d'un po' « di pollo per settimana, cosa, soggiungeva, di cui vorrei essere « proprio certo per sapere se ho bevuto i primi sorsi di poesia « a spese dello stomaco, digiunando del miglior boccone che ci « toccasse mai. »

Ma finiti anche *i non studj* di legge, mortogli lo zio, abban-

donato a un curatore qualsiasi, padrone di sè, libero, ricco, potè abbandonarsi senza freno e senza riguardo a tutte le passioni della sua età e del suo carattere. Aveva fin da fanciullo amato sempre i cavalli: il primo suo cavallo, proprio suo, fu un avvenimento: « lo amai con furore, esclama, e non me lo rammento mai senza una vivissima emozione »; e, affinchè abbiate subito sott'occhio un contrasto significativo, quanto aveva amato il nobile e forte esercizio del cavalcare, altrettanto aveva abborrito quello molle e femmineo del ballare. Abborrito tanto più che il suo maestro era un francese che di tutta la gente umana gli era sempre stata la più ostica e antipatica. Quel che gli era sopratutto insopportabile era il *minué*. Questa sola parola, egli dice, « mi ha sempre fin d'allora fatto ridere e fremere ad un tempo, che sono i due effetti che mi hanno poi sempre fatto i Francesi e tutte le cose loro, che altro non sono che un perpetuo e spesso mal ballato *minué*. »

Dietro quella prima passione de' cavalli, vennero subito ad accenderlo le altre due, nate ugualmente dal bollore del suo sangue e dall'irrequietezza de' suoi nervi, le donne ed i viaggi. A sedici anni ebbe il primo amoruccio e fece il primo viaggetto. E da allora in poi, amori, compere e vendite di cavalli e viaggi si succedono e s'alternano con rapida vicenda per circa dodici anni. Amori ciechi, impetuosi, or nobili, or vili, appassionate sempre; viaggi a precipizio ed a furia per mezzo l'Italia e l'Europa, per mare e per posta, a piedi ed a cavallo, intolleranti della lentezza dei vetturali, della monotonia della strada, delle solitudini della campagna, dei rumori della città, tra la febbre continua di nuovi spettacoli e di nuove emozioni, e il fastidio incessante d'ogni novità e d'ogni piacere: tediato, inquieto, non contento, nè contentabile mai.

Firenze gli piacque assai, ma meno di Genova: il soggiorno d'una giornata a Lucca ed a Pisa gli parve un secolo. A Bologna non ci si potè vedere: Roma lo esaltò: Napoli lo dilettò, ma sempre passando e correndo. A Venezia passò più giorni solissimo, senza uscir di casa e senza più far nulla che star alla finestra di dove andava facendo de' segnuzzi e qualche breve dialoghetto con una signorina che gli abitava di faccia... Uscito d'Italia colla smania

della Francia, si tediò presto di Marsiglia, non ostante vi trovasse « ben dirette e pulite vie, bel corso, bel porto, leggiadre e proterve donzelle, » più un buon teatro di commedie, una tavola rotonda, de' Francesi chiaccheroni che lo sforzavano all' attenzione colle loro sciocchezze, perchè, nota argutamente, « anche dai più sciocchi discorsi si apprende tutto quello che non va detto. » Parigi gli sembra addirittura « una fetente cloaca », e appena può, fugge nauseato. Londra gli piacque subito quanto gli era spiaciuta Parigi. Quel moto, quella lindura, quella pulizia, quella libertà ordinata, quella popolazione alacre, seria ed industre erano ne' suoi gusti e si vede anche in questo il Piemontese. Cavour aveva subito l' alleanza francese, ma il suo ideale era l'Inghilterra. Per la stessa ragione gli andò a genio l'Olanda dove s'innamora un'altra volta, ma così freneticamente che la donna de' suoi pensieri essendo stata costretta a raggiungere suo marito in Isvizzera, egli tentò suicidarsi svenandosi. Dall'Olanda tornato per poco tempo in Italia ne riparti quasi subito, e incalzato di nuovo dalla smania dell' andare « corre a furia la Germania, la Danimarca, la Svezia scendendo per la Russia di bel nuovo in Prussia e di là ancora in Olanda e in Inghilterra, finchè giunto a Londra vi incontra un altro secondo fierissimo intoppo amoroso, dove per poco ci si frange la testa. E fu quella volta che egli, furioso ma pessimo schermitore, ebbe il primo ed ultimo suo duello col marito della donna amata, buscandosi una buona puntata al braccio destro, mentre aveva ancora il sinistro al collo per una slogatura toccata nel fallire il salto d'una barriera con uno de' suoi indiavolati cavalli: e il disinganno atroce lo priva di botto d' un male che poteva essergli obbrobrioso e fatale. Allora pensò a fuggire dai luoghi dove aveva sopportata una si feroce burrasca e ricorrendo a precipizio per Olanda, Francia, Spagna, Portogallo; vivendo « ora come uno zingaro, ora come un orso, » fatto sempre più solitario ed irascibile arrivò in Italia. Ma egli non poteva fuggire da sè stesso. Dovunque corresse le sue passioni l' inseguivano, e fino a che non ne fosse sopraggiunta un'altra più nobile e più virtuosa a scacciarle, lo tenevano schiavo.

In Italia, poco dopo esser rimpatriato, incappa nella terza rete amorosa.

« Questa mia terza ebrezza d'amore, egli dice, fu veramente
« sconcia, e pur troppo lungamente anche durò. Era la nuova
« mia fiamma una donna distinta di nascita, ma di non troppo
« buon nome nel mondo galante, ed anche attempatetta; cioè mag-
« giore di me di circa nove o dieci anni. Una passeggiera amicizia
« era già stata tra noi, al mio primo uscire nel mondo, quando
« ancora era nel primo appartamento dell'Accademia. Sei o più
« anni dopo, il trovarmi alloggiato in faccia a lei, il vedermi da
« essa festeggiato moltissimo, il non far nulla; e l'esser io forse
« una di quelle anime di cui con tanta verità ed affetto il Pe-
« trarca:

> « So di che poco canape si allaccia
> « Un' anima gentil, quand' ella è sola
> « E non è chi per lei difesa faccia,

« ed in somma il mio buon padre Apollo che forse per tal via
« straordinaria mi voleva chiamare a sè, fatto si è che io, benchè
« da principio non l'amassi, nè mai poi la stimassi, e neppure
« molto la di lei bellezza non ordinaria mi andasse a genio, con tutto
« ciò credendo come un mentecatto al di lei immenso amore per
« me, a poco a poco l'amai davvero, e mi c'ingolfai sino agli
« occhi. Non vi fu più per me nè divertimenti, nè amici; per fino
« gli adorati cavalli furono da me trascurati. Dalla mattina alle
« otto sino alle dodici della sera eternamente seco, scontento del-
« l'esserci, e non potendo pure non esserci: bizzarro e tormentoso
« stato, in cui vissi non ostante (o vegetai per dir meglio) da
« circa il mezzo dell'anno 1773, sino a tutto il febbraio del 75.
« senza contar poi la coda di questa per me fatale e ad un tempo
« fausta cometa. »

Ma questo amore, dopo violentissime crisi fisiche e morali nelle quali poco mancò lasciasse la vita, sentì che era, così per la persona che lo legava come per l'indole del legame, indegno di lui e voleva liberarsene; ma il laccio era forte e non vi riusciva. Una volta si provò a fuggire all'insaputa dell'*odiosa amata* donna, come egli la chiama; ma a metà strada, da Torino a Milano, l'immagine di lei l'arresta di botto, torna indietro e ricasca a' suoi piedi, e nelle sue panie.

E così combattuto tra la passione e la vergogna, tra l'abitudine e la volontà, continua nella servitù molti altri mesi. Finalmente una sera di gennaio del 1775, fece l'immutabile risoluzione di romperla per sempre. E siccome ha visto per prova che il correre qua e là per la posta, anzichè prestargli la necessaria forza di proponimento glie l'aveva scemata, decide di adoperare un altro mezzo estremo violentissimo, col quale, se riusciva vincitore, era certo di non esser vinto mai più. Ferma dunque in sè stesso questo disegno di guerra: chiudersi in casa, che era appunto di faccia a quella donna, sostenerne la vista dalla finestra e non porvi mente: non ricevere nè lettere, nè ambasciate o non risponderVi: stare insomma di fronte al suo nemico senza dar segno d'avvedersi che fosse vivo. Temendo però che a così eroica impresa gli venissero meno o prima o poi le forze, che cosa fa egli? Prima si fa legare alla seggiola accanto alla finestra che prospettava quella dell'*odiosamata*, e lì, attortigliato di funi, passa le intere giornate: poi parendogli che anche questo non fosse ritegno sufficiente prende un partito più disperato: si taglia la fulva e ricca capellatura, della quale andava superbo, e la manda come in pegno ad un suo amico spiegandogliene il motivo. Capelli corti e tosati non ne portavano che i plebei: un nobile sarebbe venuto meno al grado e alla moda, se si fosse mostrato in pubblico senza la lunga zazzera incipriata e inanellata. Però Alfieri, nobile e giovane alla moda, pensò « che non potendo più mostrarsi così tosone in nessun luogo senza divenir plebeo e ridicolo, » non avrebbe poi avuto neanche la possibilità di uscir di casa e col continuato esercizio avrebbe così rinfrancato il fiero proponimento da non deporlo mai più. » E così infatti durò in casa parecchi mesi: ma ad ogni giorno che passava era costretto a confessare sempre più apertamente a sè stesso che non è con siffatti rimedj empirici che si guarisce da siffatti mali. Il rimedio devesi cercarlo in sè stesso, in una persuasione intima, in una distrazione seria: sostituendo affetto ad affetto, passione a passione, appuntando l'animo ad un nuovo oggetto così alto, così durevole, così nobile che faccia obliare l'antico. E si fu allora che l'Alfieri cominciò a ricordarsi d'aver scritto di quando in quando de' versi, d'aver lasciato a mezzo una *Cleopatra*, d'essersi sentito molte volte mormorare per il capo qualcosa più che i furori d'un libertino e le

fantasie d'un innamorato. Ed ecco ripigliare di sotto al cuscino l'interrotta *Cleopatra* e ruminar nuovi disegni: agitar nuove passioni, schiccherar fogli, rappezzare, rimutare, troncare, aggiungere, proseguire, ricominciare, e insomma sprofondarsi siffattamente in quel suo lavoro, che in capo a pochi mesi, sgombrati il cervello e il cuore d'ogni residuo delle infermità passate, ringiovanito e quasi rifatto in quella nuova passione, trova alla fine la via di salvezza da tanto tempo cercata, e ascolta distintamente la voce solenne e inappellabile della sua vocazione.

E tosto entratogli nell'animo quel novo ardore, e aperto quell'inaspettato sfogo alla sua febbrile attività, Alfieri non posa più. Corregge, rifà, compie la tragedia, la fa subito seguire da una commedia, *I Poeti*, specie di satira di sè stesso, che doveva servir di prologo alla tragedia: rappresenta l'una e l'altra: è applaudito, è acclamato: tragedia e commedia replicansi per tre sere e si sarebbero replicate anche più se egli con singolare modestia o fierezza non l'avesse impedito. Ma « da quella fatale serata » egli dice, chiudendo l'epoca terza della sua giovinezza:

« Da quella fatal serata in poi, mi entrò in ogni vena un sì fatto
« bollore, e furore di conseguire un giorno meritamente una ver-
« palma teatrale, che non mai febbre alcuna di amore mi avea
« con tanta impetuosità assalito. In questa guisa comparvi io al
« pubblico per la prima volta. E se le mie tante, e pur troppe,
« composizioni drammatiche in appresso non si sono gran fatto
« dilungate da quelle due prime, certo alla mia incapacità ho
« dato principio in un modo assai pazzo e risibile. Ma se al-
« l'incontro poi, verrò quando che sia annoverato fra i non in-
« fimi autori sì di tragedie che di commedie, converrà pur dire,
« chi verrà dopo noi, che il mio burlesco ingresso in Parnaso,
« col socco e coturno ad un tempo, è riuscito poi una cosa
« assai seria.

« Ed a questo tratto fo punto a quest'opera di giovanezza,
« poichè la sua virilità non poteva da un istante più funesto ri-
« petere il suo cominciamento. »

Chi riepiloga questi anni di vita e si ferma alla superficie e non bada che al romanzo degli amorazzi, delle capestrerie e degli scialacqui potrebbe facilmente conchiudere che furono interamente

scioperati e infecondi. Pure se affonda lo sguardo e abbraccia quell'epoca in tutto il suo complesso, vedrà dove s'inganna. Disordinati e torbidi sì: scioperati e infecondi no. Per divenir grande scrittore bisogna aver conosciuta la vita, il che vuol dire amato, patito, lottato, fallito. Aprite le vite di tutti i sommi, ci vedrete per lo meno una gioventù tempestosa e agitata. Non vi parlo neanche di Dante, di Tasso, di Shakespeare, di Rousseau, di Voltaire, di Goethe, di Byron, di Foscolo: cose che tutti sanno e ripetono: vi parlo di quello che può essere tenuto il più morigerato di tutti i poeti italiani: vi parlo di Manzoni. Ne' suoi primi 25 anni trascorsi a Parigi visse, in ragione della sua tempera, press'a poco come Alfieri. E Leopardi! Non godette, perchè non potè; non godette, ma patì! Vide la vita dal solo aspetto del dolore; ma la vide: sentì l'amore col solo senso della privazione: ma lo sentì. I libri soli non insegnano a scrivere: la vita sola degli altri non insegna a pensare. Se vuoi che io pianga, devi aver pianto tu stesso. Crescete tra le gonne della mamma, la ferula del pedagogo o l'occhio del birro, impiccinite nell'ozioso pettegolio d'un villaggio, tappatevi in una biblioteca o in un convento, strisciate la gioventù sulla falsa riga d'uno scrittoio burocratico, abituatevi a vivere del pensiero degli altri come gli eruditi o a fingere le sensazioni degli altri come i gesuiti, o a lavorare di memoria e di ricalco come gli accademici e sarete mediocri: sarete il conte Algarotti, il Padre Bettinelli o il Padre Bartoli; ma non più su. Se Alfieri non avesse vissuto a quel modo per 26 anni; se non avesse imparato in quel libro a misurare le sue forze, a conoscere sè stesso, a vergognarsi del male, a insuperbirsi del bene, se non si fosse fatto un uomo, prima d'essere un tragico, non sarebbe più stato Alfieri. All'opposto fate l'ipotesi che Alfieri fosse morto al suo 26.° anno, e che noi oggi non avessimo di lui che i primi 15 Capitoli delle sue *Memorie*, credete voi che si potrebbe dire che egli fu un uomo volgare? Credete voi che non si sentirebbero, traverso quei falli e quegli errori, i presagi, gli annunzi d'un destino più grande precocemente rovinato dalla morte? No! Basterebbe aver letto la prima parte di quella vita per dire: Alfieri, quel libertino, quel palafreniere, quello scavezzacollo era un uomo, un uomo maggiore, certo, dell'epoca sua, maggiore di moltissimi

altri in qualsiasi altra età. E una voce sola uscirebbe dal fondo di tutte le nostre coscienze: « Chissà che cosa sarebbe divenuto se fosse vissuto! »

Del resto, nulla di più falso di quella sentenza che Alfieri abbia menata nella prima metà de' suoi anni la solita vita d'un nobile d'allora. Fra la vita floscia, lenta, vuota, servile d'un nobile del secolo XVIII, e quella di Vittorio Alfieri, anche preso il solo lato vizioso, c'è un abisso. Quel foco nelle passioni, quello sprezzo de' pericoli, quell'alterezza ne' sentimenti, quell'intolleranza d'ogni freno e d'ogni servitù, quella virilità ed energia anche nel vizio non erano dell'epoca! Per trovare anche degli scapestrati di quella tempera, o bisogna tornar indietro molto, o camminare avanti molto! Del resto, ed è questo il principale, l'Alfieri che agiva di fuori non era del tutto l'Alfieri che pensava e sentiva di dentro. Fra l'uno e l'altro cominciate a scorgere fin da' primi anni un contrasto, un disaccordo, una lotta che un giorno o l'altro doveva scoppiare in una crisi, maligna o benefica, ma certo decisiva. Vedete; ogni errore è seguito dalla coscienza, ogni colpa dal rimorso. Più corre, più cambia, più gode, più ama, e più sente che quella non è la vita che dovrebbe fare! *Sedet atra cura post equitem.* Sentite come riassume il giudizio sulla sua vita sino ai quattordici anni:

« In mezzo a questo vortice nuovo e fervente ed in età di quattor-« dici anni e mezzo, io non ero con tutto ciò nè discolo, nè sragio-« nevole quanto avrei potuto e dovuto forse essere. Di tempo in « tempo avevo in me stesso de' taciti richiami a un qualche studio « ed un certo ribrezzo ed una mezza vergogna per l'ignoranza « mia, sulla quale non mi veniva fatto d'ingannare me stesso, nè « tampoco mi attentava di cercare d'ingannare gli altri. » Questi desiderj di studio, di letture, di occupazioni non lo abbandonarono mai nemmeno nei giorni più torbidi e scioperati. Quello scapestrato a 20 anni aveva già letto Montaigne, Elvezio, Montesquieu, Voltaire e s'accendeva di tale entusiasmo per le vite di Plutarco, da lui proclamato il libro de' libri, che, narra egli stesso, all'udire certi gran tratti di que' sommi uomini, « spessissimo balzava in piedi agitatissimo fuori di me, e lagrime di dolore e di rabbia mi scaturivano dal vedermi nato in Piemonte ed in tempi e governi

ove niun'altra cosa non si poteva nè fare nè dire, ed inutilmente appena forse ella si poteva sentire e pensare. »

Mille sono i segni che d'anno in anno ingigantiva dentro lui un genio giudice e condannatore d'ogni errore suo, che lo rampognava assiduamente e lo richiamava a volgere a mire più alte la ridondante vitalità. Visitava Firenze? e s'accostava meditabondo alla tomba di Michelangelo. Partiva per Roma? e gli palpitava il cuore, « pochissimo dormendo la notte e tutto il dì ruminando in sè stesso il San Pietro, il Colosseo, il Panteon. » Vedeva a Vienna il Metastasio fare a Maria Teresa la genuflessioncella d'uso? e si sdegnava, e in cuor suo protestava che « mai non avrebbe acconsentito a contrarre nè amicizia nè famigliarità con una Musa appassionata e venduta all'autorità dispotica, » da lui sì caldamente abborrita.

Entrar nell'armi o nella diplomazia era usanza e privilegio e vanità de'nobili di quel tempo. Alfieri non consentì, pregato e ripregato, che a scriversi nelle milizie provinciali, solo perchè esse non andavano sotto le armi che due volte all'anno, e dopo pochi anni volle ad ogni patto uscirne, « abborrendo egli, parole testuali, quell'infame mestiere dell'armi sotto un'autorità assoluta qual ch'ella sia; cosa che sempre esclude il sacrosanto amore di patria. » Così per la medesima ragione aveva rifiutato ostinatissimamente l'entrare nella diplomazia, perchè « avendo veduto più davvicino i re e coloro che gli rappresentavano, non li poteva in alcun modo stimare. »

Era de'nobili il *serventismo*, ma Alfieri fu amante impetuoso e appassionato, cicisbeo mai: era de'nobili il solfeggiar versi e pastorellar in Arcadia, ma Alfieri finchè visse non s'accostò mai ad un'Accademia, e finchè la poesia non gli traboccò piena e impetuosa dal cuore non scrisse un sol verso. Era de'nobili l'ozio sonnolento e beato: l'ozio dell'Alfieri fu quello impaziente, rabido, procelloso dell'Aquila prigioniera che tenta ad ogni istante col rostro le stanghe della sua gabbia, per spiccar il volo nelle libere immensità dello spazio.

L'ingresso d'un uomo simile nella letteratura italiana, genio o no, artista o no, doveva essere un avvenimento. Se egli non avesse potuto recar altro alle nostre lettere, certo vi doveva recar uno spirito ar-

dentissimo di libertà, lo stampo di un fiero carattere, il contenuto d'una potente individualità. Che se vedremo quanto sia vero che il mondo delle tragedie Alfieriane è circoscritto e impersonato ad Alfieri stesso, vedremo anche quanto possa bastare alla grandezza e alla perpetuità d'un'opera d'arte il solo contenuto d'un uomo. Uomini di carattere e di volontà, uomini sinceri ed interi, d'una sola fede e d'una sola parola, anime libere e sdegnose, io vi invito a conoscere il vostro poeta.

LEZIONE DICIASSETTESIMA.

Il Filippo.

Capitali d'Alfieri per diventare autore tragico; ma voleva fortissimamente. — S'inabissa nel vortice grammaticale. — Studi d'Italiano. — Il primo *Filippo* e il primo *Polinice*. — Correttore instancabile di ogni cosa sua. — Sua Poetica tragica. — Ordito, sceneggio delle sue tragedie. — Era classico naturalmente. — Perchè allo stesso modo concepiva l'arte e la vita. — Per lui il progresso era il ritorno all'antichità greco-latina — Alfieri applica alla sua tragedia l'*Humanum paucis vivit genus*. — Contrariamente a Shakespeare, a Schiller e a Goethe. — Discutesi una sentenza dello Schlegel. — La tragedia alfierana è Alfieri stesso. — Però monotona e monocorda come lui. — I confronti esatti tra Alfieri, Shakespeare e Goethe sono impossibili. — Il solo paragone che si possa fare è quello che si può tra il generale e il particolare. — Tra i poeti d'una nazione e quelli dell'umanità intiera. — Studiato così il nostro poeta, potremo intenderlo senza adularlo. — Il *Filippo II*. — La storia di *Don Carlos* secondo il Prescott. — I primi amori di Don Carlos e d'Isabella: pura leggenda. — Che cosa fece Alfieri di questa storia. — Alfieri scelse la versione della tradizione ed era nel suo diritto. — Concetto e ordito della sua tragedia. — Pochi personaggi, intreccio semplice, punto episodi. — Catastrofe terribile. — Pregi e difetti. — Il *Don Carlos* di Schiller. — Non potete a meno di pensarvi, sebbene riconosciate impossibile il confronto. — E ciò per la attrazione degli estremi opposti. — Differenza fra il *Filippo* italiano e il *Don Carlos* tedesco. — È lotta di due filosofie, di due civiltà, di due mondi. — Prima d'entrar nell'analisi di questa lotta raccogliamoci.

« Eccomi ora dunque, sendo in età di quasi anni venzette, en-
« trato nel duro impegno, e col pubblico e con me stesso, di farmi
« autor tragico. Per sostenere una sì fatta temerità, ecco quali
« erano per allora i miei capitali.

« Un animo risoluto, ostinatissimo, ed indomito; un cuore ri-
« pieno, ridondante di affetti di ogni specie, tra' quali predomina-
« vano con bizzarra mistura l'amore e tutte le sue furie, ed una
« profonda ferocissima rabbia ed abborrimento contro ogni qualsi-

« voglia tirannide. Aggiungevasi poi a questo semplice istinto
« della natura mia, una debolissima ed incerta ricordanza delle
« varie tragedie francesi da me viste in teatro molti anni addie-
« tro; che, debbo dir il vero, fin allora letta non ne avea mai
« nessuna, non che meditata: aggiungevasi una quasi totale
« ignoranza delle regole dell'arte tragica, e l'imperizia quasi che
« totale (come può aver osservato il lettore negli addotti squarci)
« nella divina e necessarissima arte del bene scrivere e padro-
« neggiare la mia propria lingua. Il tutto poi si ravviluppava nel-
« l'indurita scorza di una presunzione, o per dir meglio, petulanza
« incredibile, e di un tale impeto di carattere, che non mi lasciava
« se non se a stento e di rado e fremendo, conoscere, investigare,
« ed ascoltare la verità. Capitali, come ben vede il lettore, più
« adatti assai per estrarne un cattivo e volgare principe, che non
« un autor luminoso. »

Alfieri adunque non s'era illuso. Quant'era sicuro della tenacità del suo voto, altrettanto era conscio della pochezza delle sue forze. La stessa voce che l'aveva chiamato al nuovo arringo dell'arte, lo avvertiva che per correrlo gloriosamente gli era d'uopo preparvisi con una lunga e forte ginnastica di studj e di sperimenti. I facili trionfi della *Cleopatra* che egli giudicava un mostro e celiando chiamava la *Cleopatrassa*, gli avevano aperto gli occhi e mostrato quanto fosse lontano dalla meta e quanto spazio gli restasse ancora a percorrere per raggiungerla. Due orditi tragici, che non fidandosi del poco italiano che sapeva, aveva dialogato in francese, erano la sua vergogna: avrebbe voluto mettersi a verseggiarli in italiano e non s'arrischiava: gli pareva che tutto gli mancasse, non solo la lingua e la prosodia, ma per fin la grammatica! Forse colui che scriveva la sua vita dal sommo della gloria esagerava le sue miserie giovanili perchè apparisse più splendida e meritoria la conquistata ricchezza dell'età adulta; ma certo studj letterarj ordinati e assidui, non aveva fatti, e nella prima *Cleopatra* ci son proprio de' versi ai quali non basterebbero, per dirla con lui, sei paja di buoi a farli andare innanzi. E gli sapeva duro rimettersi, com'egli diceva, a ricompitare come ragazzo: ma voleva, *voleva fortissimamente*, la celebre frase si riferisce a quegli anni, e non indietreggiò innanzi a fatica, a pena

ed a vergogna per tener fede al giuramento fatto a sè stesso. Ed eccolo da quel giorno « inabissarsi, tutte parole di lui, nel vortice grammaticale come già Curzio nella voragine », poi mettersi alla scuola d'un pedagogo di latino per tradur da capo Fedro e Orazio, e da questi passare a Sallustio ed a Seneca, e ingojarsi tutti i poeti e prosatori italiani, e non solo Dante, Petrarca, Ariosto e Tasso, ma Poliziano e Della Casa, e non solo leggerli ma copiarli, postillarli, e impararne a memoria dei lunghi squarci, « convinto in me stesso, egli diceva, e diceva giusto, che il giorno verrebbe infallibilmente in cui tutte quelle forme, frasi e parole d'altri, mi tornerebbero poi fuori dalle cellule del cervello, rinate e immedesimate co' miei proprj pensieri ed affetti. »

Con questi studi credette essere in grado dopo un anno di voltare il *Filippo* e il *Polinice* dalla prosa francese in prosa italiana, e dopo parecchi anni anche tradurli in versi. Questo *Filippo* e questo *Polinice,* che sono le prime due tragedie dall'autore veramente accettate per sue, non sono quelle che noi oggi leggiamo; poichè l'incontentabile e instancabile corettore di sè stesso, quattro volte riverseggiò il *Filippo* e due il *Polinice* e dell'uno e dell'altro restò ancora scontento. Ma gli è così che si riesce alla perfezione (alla perfezione umana, dico, misurata e relativa alla virtù dell'uomo che la cerca, all'epoca, alla nazione, alla civiltà, che le danno nome e forma particolari); afferrando cioè per scrivere l'ora in cui l'ispirazione vi invasa e quasi vi strascina: lasciando riposare e maturare dal tempo lo scritto, limandolo, pulendolo, castigandolo negli errori che l'ebbrezza dell'estro vi lasciò sfuggire.

Frattanto è giusto, prima di entrare nell'esame del teatro alfieriano, di veder come l'uomo abbia saputo estrinsecarsi nell'artista, e quale sia il potere, l'ufficio, il posto che nella storia del terzo Rinascimento va assegnato a siffatto poeta. Cominceremo pertanto anche per ragione stessa cronologica dall'esame del *Filippo.* Se non che prima di scendere alla particolare rassegna della tragedia credo che proverete voi pure al par di me il bisogno di sapere quali erano i concetti, i gusti, le predilezioni dell'Alfieri intorno alla tragedia, o in una parola qual era la poetica che Alfieri si proponeva di osservare nelle opere sue.

Voi, oramai, Alfieri lo conoscete: quella figura lì tutta d'un pezzo,

la vedete: ebbene, immaginatevi che sia tal quale il modello della tragedia che gli si è formata in testa. Udite lui stesso: « La tragedia di cinque atti, pieni, per quanto il solo soggetto dà, del solo soggetto: dialogizzati dai soli personaggi attori e non consultori o spettatori: la tragedia di un solo filo ordita: rapida per quanto si può, servendo alle passioni, che tutte più o meno vogliono pur divulgarsi: semplice per quanto uso d'arte il comporti: tetra e feroce per quanto la natura il soffra; calda quanto era in me: questa è la tragedia che se io non ho espressa, avrò forse accennata e certamente almeno concepita. »

E quanto allo scopo? Forse l'arte per l'arte o il bello per sè solo o la natura colla varietà de' suoi spettacoli, de' suoi sentimenti, delle sue emozioni? Nulla di tutto ciò. « Io credo fermamente, soggiunge in altro luogo, che gli uomini debbano imparar in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprj diritti, e in tutte le passioni loro, ardenti, retti e magnanimi. Tale era il teatro di Atene: e tale non può esser mai un teatro cresciuto all'ombra d'un principe qualsivoglia. Se l'amore s'introduce sulle scene, deve essere per far vedere fin dove quella passione, terribile in chi la conosce per prova, possa estendere i suoi funesti effetti, e a così fatta rappresentazione impareranno gli uomini a sfuggirla o a professarla ma in tutta la sua estesa, immensa capacità: e da uomini fortemente appassionati o grandemente disingannati, ne nascono sempre grandissime cose. »

Udiste adunque: nella forma una, veemente, fiera come l'anima del poeta stesso; un soggetto solo: punto episodi: semplice l'intreccio; serrato, conciso, aspro il dialogo: azione rapida: passioni infocate: catastrofe feroce: ecco la tragedia alfieriana. Per Alfieri c'è uno stile tragico, diverso da tutti gli altri; esso non deve essere vario e modulato come le innumerevoli gradazioni del core umano: ma uno, aspro, forte, sostanzioso, pieno di pensiero e d'azione come la tragedia stessa.

« Mi trovan duro
« Anch'io lo so
« Pensar li fo.

« Taccia ho d'oscuro
« Mi chiarirà
« La libertà.

Nel concetto e nello intento poi mira a far degli uomini forti e generosi, colla pittura delle più gagliarde e ardenti passioni. Dei sentimenti dolci, gentili, affettuosi, che sono pure dell'uomo, che abbattono la forza o consolano la virtù, non ne parla. L'amor stesso deve essere terribile ed esposto in modo che insegni a fuggirlo, od a sentirlo, ma con tutta la potenza dell'anima, o tutto il furore della passione. Concepita così la teoria, le applicazioni tecniche ne derivano dirette e spontanee. Scena quasi sempre solitaria, indeterminata, sopratutto immobile, non perchè così fosse la greca, ma perchè l'immutabilità giova naturalmente all'unità e rapidità dell'azione. Per la ragione medesima, tempo breve, non circoscritto materialmente da un'alba al tramonto, come vorrebbero gli esagerati scoliasti d'Aristotile, ma misurato, limitato, quanto lo comporti strettamente la necessità dell'azione stessa. Personaggi pochi, di solito quattro, per lo più cinque, poche volte sei. Perciò sbanditi i nunzj, le nutrici, i servi, i confidenti, i cortigiani della tragedia antica, o francese o metastasiana. Parimente atti e scene brevissime, ma più breve di tutti e talvolta ridotto a due personaggi e due scene tutto il primo atto che non deve servire che all'esposizione del soggetto. Nel secondo e nel terzo, ordito con semplice robustezza l'intreccio: nel quarto una sospensione breve per raccogliere le fila: nel quinto ratta, precipitosa, fulminea la catastrofe; le morti inevitabili e ostentate perchè siano solenni e tremende.

Taluno di voi udendo l'esposizione di questa poetica potrebbe aver fretta a dire che essa altro non sia che la poetica classica e aristotelica, e che Alfieri non sia stato in questo che un imitatore. Adagio a' ma'passi: e distinguiamo bene. Alfieri arrivava press'a poco alla medesima conclusione della poetica aristotelica, ma non perchè quella fosse la seguita e la idoleggiata dal suo tempo, e la sola che facesse legge, autorizzata; ma perchè egli stesso concepiva l'arte a quel modo e non ne sapeva immaginare un altro. Alfieri non poteva essere imitatore. Sdegnoso di tutte le tirannidi, si sarebbe ribellato anche contro quella aristotelica, se essa avesse violentato i

liberi concepimenti del suo intelletto. Alfieri era nato classico, portava in sè dalla nascita il genio di quel mondo. La differenza tra lui e i letterati del suo secolo, eccettuato il Parini, era questa, che Alfieri era classico naturalmente, e gli altri artificialmente. Però gli altri copiavano: Alfieri, no. Del resto la sua poetica non era che figlia del suo ideale artistico, che per lui, come per tutti i genj originali, confondevasi e quasi identificavasi col suo ideale umano. Egli concepiva la tragedia con quella forma perchè così concepiva l'arte e la vita. Non per nulla Plutarco lo commosse e lo esaltò a quel modo: egli vi leggeva la sua vita istessa. Quegli eroi, que' tribuni, que' filosofi, erano per lui gli archetipi sacri e insuperabili dell'umanità. Quello era il mondo vero della virtù, della libertà e della grandezza, e chi voleva esser uomo doveva tornare a lui. Il progredire per Alfieri, come in verità per quasi tutti i novatori del secolo XVIII, stava nell'antichità greco-latina. Intorno a sè non vedeva che fiacchezza e servitù: davanti a sè il nulla, e si rifugiava nel passato. E naturalmente Alfieri dava a quel mondo il colorito e il significato particolare del suo spirito e del suo carattere. Individualità forte egli stesso, non vedeva nella storia che una galleria plutarchiana di potenti individualità. Il concetto moderno artisticamente rappresentato da Shakespeare, da Goethe, da Schiller e in generale dalla scuola romantica che fa della storia un complesso di forze, e un sistema di idee governate da leggi o cieche o provvidenziali, secondo le varie filosofie, ma ineluttabili, nella mente d'Alfieri o non c'era, o così fioco e oscuro che appena trasparisce. L'Astigiano aristocratico, il fiero Allobrogo, come si dice in istile di scuola, professava il *paucis vivit humanum genus*. In Shakespeare, in Goethe, in Schiller, in onta forse ad alcune leggi estetiche, voi potete abbracciare un avvenimento storico in tutti i particolari che vi cooperarono, e veder spiegata tutta la schiera delle forze morali e intellettuali e persino fisiche, che possono aver contribuito alla sconfitta o al trionfo dell'idea fatta persona e protagonista del dramma. In Alfieri non avete che due o tre personaggi, due o tre passioni agitantisi e lottanti fra di loro nel vuoto della scena, come lottatori in un deserto. In Shakespeare, in Goethe, in Schiller vedete intorno all'eroe svolgersi la città, la famiglia, la casta, il partito, talvolta, come nel *Gu-*

glielmo Tell, il popolo intiero, e in Alfieri non vedete che l'eroe e il suo antagonista. Questa solitudine quasi claustrale del personaggio, che la scena greca, scarsa pur essa di personaggi, rompeva e riempiva col coro, produce nella tragedia alfieriana questo effetto, che il personaggio campato in aria e non rivestito d'alcuna concretezza storica, sembra più una astrazione che una realtà, più un mito che una persona, più un fantasma che una cosa salda.

È questa l'osservazione capitale che fa anche Guglielmo Schlegel, nel suo trattato di Letteratura Drammatica, e sia detto con pace del suo traduttore italiano, lo Schlegel in questo punto ha ragione, e consento solo che l'abbia un po' meno per le tragedie di soggetto romano, per la ragione semplicissima che di tutte le storie, quella di Roma era forse la sola di cui Alfieri fosse più imbevuto e sentisse sino in fondo l'intimo senso. Solamente lo Schlegel, e qui avrebbe fatto bene a rinfacciarglielo il Gherardini, ha un altro torto: quello di supporre che anche con pochi personaggi, o con personaggi astratti, non si possa incarnare un ideale artistico o creare de' tipi pieni di sostanza e di realtà quanto quelli della storia. Non è quel po' di finzione storica che li attornia, che rende vivi ed umani Amleto, Faust, Posa, Carlo Moor; ma l'umanità che portano in sè stessi. Ogni tipo artistico è per sè un'astrazione, e chi lo incatena troppo rigidamente alla realtà, ne scema necessariamente la bellezza. Pertanto nulla toglierebbe che i personaggi d'Alfieri, anche se fossero più isolati e storicamente indeterminati di quello che sono, apparissero umani, epperò artistici. Se nol sono interamente, se nol sono che in dati momenti, e sotto dati aspetti, gli è per un'altra ragione che lo Schlegel non ha detto e che il Gherardini non seppe suggerirgli. E la ragione si è che i personaggi d'Alfieri non sono nè abbastanza astratti e universali per prendere il posto di idee personate, nè abbastanza concreti e determinati per fingere la parte di persone storiche. Chiuso in sè stesso e nella contemplazione d'un mondo che, per grande che fosse, era pur sempre circoscritto, rispetto all'umanità intera, Alfieri nè aveva la forza di librarsi alle ardite astrazioni di Goethe, nè di abbracciare in una sintesi artistica un periodo o un avvenimento storico come Shakespeare e Schiller. Indipendente e libero da tutti i gioghi, Alfieri era schiavo di sè stesso, dei limiti della

sua mente e delle catene delle sue stesse passioni. Però le sue astrazioni non potevano elevarsi al di sopra dell'orizzonte della sua mente, nè la storia colorirsi e atteggiarsi a' suoi occhi diversamente dall'anima stessa che la rifletteva. Ed ecco come viene ovvia l'idea che il personaggio alfierano, non è che Alfieri stesso. Ciò pertanto dà ragione dell'uniformità e monotonia di que' personaggi, ma non esclude la ragione della loro vitalità artistica. La vita d'un' opera d'arte non dipende già dal numero maggiore o minore d'uomini che essa contiene, ma dalla quantità di natura umana che quegli uomini contengono. Tutti gli eroi della tragedia italiana dal Trissino al Maffei, non contengono tanta umanità quanta un eroe solo d'Alfieri. Gli è perchè un uomo per solitario e anomalo che sia non è mai così segregato dalla restante umanità da non rifletterne, in una misura più o men grande, e colla prevalenza piuttosto d'uno che d'altro sentimento, tutto ciò che all'umanità stessa appartiene. Per questo un uomo solo basta al contenuto dell'arte. Le confessioni di S. Agostino e di Gian Giacomo, la biografia di Plutarco e la vita d'Alfieri stesso, possono essere per sè sole soggetto artistico, quanto la storia della più grande epoca e del più grande popolo della terra. Se in un' opera d'arte non c'è che un uomo solo, variano e si restringono i suoi limiti materiali, ma non i suoi limiti morali. Se un poema o un dramma non ha che un solo eroe, sarà più un' opera lirica che un'opera epica o drammatica; ma, pur variando il suo genere, se ha in sè la bontà intrinseca, non scemerà il suo pregio. Pertanto la monotonia della tragedia alfierana non deriva tanto dal contenere Alfieri solo, quanto dal fatto che Alfieri non conteneva dell'umanità che una parte relativamente limitata. In lui non vibrava veramente e spontaneamente che una corda: il terribile; il dolce, l'affettuoso, il tenero, gli mancavano. E quella corda, toccata, non rispondeva che due o tre suoni: la patria, la libertà, e per antitesi, la tirannide e la servitù. Le stesse virtù più naturali e comuni, l'amor di madre, di padre, di figlio, d'amante, toglievano suono ed espressione dalla nota dominante. È evidente che Alfieri era un uomo a cui mancava qualcosa: o per essere più esatto, un uomo in cui alcuni sentimenti soverchiavano talmente che quasi annullavano gli altri. Ora lo stesso disquilibrio, lo stesso eccesso da un lato,

fronteggiato dallo stesso difetto dall'altro, invadeva e caratterizzava la sua tragedia. Ma non per questo cessa d'essere umana e artistica. Avvenga che la corda del terribile vibri all'unisono, coll'anima vostra; che vi punga il bisogno di udir una voce alta di patria e di libertà, o che il fastidio delle semipassioni moderne vi spinga a ritemprarvi nella compagnia de' forti e interi caratteri dell'antichità, e allora anche la tragedia alfierana avrà un'eco nel vostro cuore e un fascino sulla vostra immaginazione che poche altre opere d'arte riusciranno a contenderle.

Alfieri non ha nulla a che fare con Shakespeare, Goethe e Schiller, perchè è precisamente il rovescio di loro. Però i confronti e i paragoni con loro sono un controsenso, precisamente come il paragonare un rudero antico gittato in un deserto alle torri d'una città popolata. Ognuno di loro ha la sua altezza. Nè Alfieri può prendere il posto loro, nè quelli prendere il posto a lui. Alfieri risuscita l'individualismo greco-romano, liberandolo solo dalla catena servile del Fato, gli altri l'individualismo germanico. Son due individualismi, mi si passi la frase, in apparenza uguali, in sostanza lontanissimi, poichè l'uno eleva l'individuo fino all'uguaglianza nella città e nella patria, l'altro lo eleva fino all'uguaglianza nell'umanità intera. Alfieri vuol risuscitar l'uomo romano per imporlo come modello ad un'età guasta e degenerata: gli altri fondono insieme l'uomo romano e l'uomo cristiano per farne l'uomo della ragione, e invitano tutti i tempi a modellarsi su di esso. Alfieri infine invoca in nome della grandezza passata la libertà politica; gli altri invocano in nome dell'eterno diritto umano la libertà del pensiero.

Però il solo giusto paragone che si potrà fare, vi prego di notarlo, tra Alfieri e Shakespeare, Goethe e Schiller, è quello che si può tra il particolare e il generale, tra il locale e l'universale, tra il poeta d'una nazione e i poeti dell'umanità intiera. Sotto questa luce noi vedremo tutta la grandezza del nostro poeta, senza impicciolirlo e senza ingrandirlo, senza sconoscerlo e senza adularlo. Ed ora dimostriamo, per mezzo dell'analisi delle principali tragedie, le verità generali finora enunciate, e cominciamo dal *Filippo*.

Il romanzo, il dramma, e persino il melodramma trasformarono

in una poetica leggenda la vita e la morte di Don Carlos figlio di Filippo II di Spagna; e tant'è la potenza della poesia che essa ha acquistato ormai maggior credito o almeno maggior popolarità della storia. Tuttavia se l'arte ha i suoi diritti, la storia ha pure i suoi, e se vogliamo bene apprezzare l'opera della fantasia, dobbiamo prima ascoltare la voce irrefragabile della verità. Il Prescott, ultimo storico del regno di Filippo II, giovandosi di molti inediti documenti, riassume press'a poco così il breve episodio della vita di Don Carlos, che nella storia del vasto e procelloso regno di Filippo II si perde come il capo d'un naufrago in mezzo ad un oceano. Carlo era nato dalla seconda moglie di Filippo II, Maria di Portogallo, ma nascendo le diede la morte. Perduta la madre, il cuor di Filippo non era quello che poteva surrogarla: e crebbe senza guida, senza educazione, senza amore. Tuttavia giovanetto prometteva spiriti vivaci e arditi, e faceva la speranza del nonno Carlo V, ma essendosi rotta la fronte nella caduta da una scala, fu forza operarlo, e il cervello gli restò un po' tocco tutta la vita. Così cresceva male e nel fisico e nel morale. Non voleva tollerar gli ammonimenti de' maestri, insultava i superiori: faceva debiti scandalosi: bazzicava colle più grame compagnie di Madrid, e colle pistole nelle trombe degli stivaloni, correva le vie della città braveggiando, insultando spesso i gentiluomini e persino le gentildonne. La sola buona qualità che non gli era negata, era una certa schiettezza di sentimenti e di linguaggio, ed una liberalità prodiga e spensierata sì, ma non ignobile verso i poveri e i deboli.

Non era quello il successore a cui Filippo poteva con animo tranquillo trasmettere il retaggio di Carlo V. Cominciò a trattarlo duramente, a circondarlo di spioni, ad escluderlo dalle cure dello Stato e dell'armi, arrivando persino alla minaccia di depredarlo della corona e di trasmetterla a' suoi nipoti. Tutto ciò inasprì il carattere dell'Infante e ne peggiorò la condotta. Così ogni giorno l'avversione tra padre e figlio, alimentata dalle calunnie de' cortigiani, andava facendosi più aspra, quando sopraggiunse un evento a mutarla in ostilità aperta e violenta. Carlo ambiva il governo de' Paesi Bassi, non per mettersi a capo della ribellione, o per simpatia alla loro causa, ma per vanità giovanile e per malignità verso il Duca d'Alba che stimava suo nemico, e lo era. Filippo

non era uomo da affidar la difesa della corona e della Fede ad un ragazzo: l'avesse pensato, Roma che lo governava colle invisibili fila del Santo Ufficio, glielo avrebbe impedito. Affida perciò l'incarico alla più terribile spada dell'Inquisizione, al Duca d'Alba. Carlo, saputolo, ne fu ferito sul vivo, e quando il Duca d'Alba andò per congedarsi da lui, Carlo violentemente l'apostrofò così: — Sono io che devo andar laggiù e non voi: — e avendogli Alba risposto che ci sarebbe andato col Re quando il paese sarebbe tornato in pace, l'Infante cavò la spada e si gettò furibondo sul duca urlando: « Voi non andrete o io v'ammazzerò. » Alba ridotto all'estremo trasse egli pure la spada e s'impegnò lì, nella sala stessa, un duello; ma accorse gente d'ogni dove e furono divisi. Schiller conservò fedelmente nel suo poema questa scena.

Ma il Re non lo sopportò e cominciò a volgere in mente come sottoporre il ribelle figliuolo a' più severi castighi. Carlo lo seppe e deliberò di fuggire nelle Fiandre, questa volta fors'anco col disegno di far causa comune cogl'insorti e di giovarsi di loro per le sue vendette. Vero o no questo, s'insinuò, si diffuse, si credette o si finse crederlo. Si parlò perfino di lettere intercettate e di segreti convegni scoperti. Ma se anche Filippo non avesse spiati i passi del figlio, questi co' suoi discorsi e le sue mosse imprudenti l'avrebbe tosto rivelato a chicchessia. Un giorno, in un accesso di delirio, gli scapparono delle violente parole contro il padre, e furono interpretate come minaccia di parricidio. Un altro padre non l'avrebbe forse credute e avrebbe dichiarato pazzo il figliuolo, accontentandosi di trattarlo per tale. Ma Filippo non aveva altro amore che la ragion di Stato; Filippo era sempre quello che aveva risposto all'eretico tratto al rogo che gli chiedeva pietà: « Se mio figlio fosse colpevole come te, porterei le legna al rogo io stesso. » Inoltre la condotta di Carlo era divenuta scandalosa, e l'Espinosa grande Inquisitore, che era stato altrevolte insultato da lui, chiedeva costantemente al Re una pronta ed esemplare punizione. Non v'era più scampo. Il Re l'accusò al Consiglio segreto presieduto dal medesimo grande Inquisitore, e andò egli stesso ad arrestarlo nella sua camera. Francesco Maria della Rovere capitano di Filippo, e che era in quei giorni alla Corte di Madrid, narra così egli stesso la scena dell'arresto.

« In quel tempo cominciarono li rumori di Fiandra, per dove il
« Re diede nome d'incamminarsi, e ne furono fatte da tutti molte
« provvigioni come fece Francesco Maria ancora il quale con
« questa occasione desiderando di vedere la Francia ne chiese
« licenza a Sua Maestà mentre che essa per mare aveva da fare
« il suo viaggio, ma gli fu denegato dicendo il Re Filippo di vo-
« lerlo seco. Svanì poi detta occasione e forse con non picciolo
« danno del Re e con molto dispiacere di esso Francesco Maria.
« Succede pertanto la prigionia del principe Don Carlos che fu in
« questa maniera eseguita dallo stesso suo padre. Il quale un'ora
« dopo mezzanotte con un suo gentiluomo della sua camera con
« una candela in mano in zimarra scese a quella del figliuolo ed
« entratovi lo trovò già in letto, il che veduto dal principe si
« volle gettare nella stretta di esso dove aveva la spada e un pajo
« d'archibugi che teneva sempre preparati. Ma dal Duca di Feria (o
« Figuerras conte di Feria) gli fu impedito di farlo, che già aveva
« preoccupato le medesime armi. Allora il Principe voltatosi al
« padre gli disse: Signore, adunque voi venite per ammazzarmi?
« A che rispose Sua Maestà: — Questo io no, ma sì bene che
« abbiate a vivere come conviene, però quetatevi nè più si parli. —
« Il Principe disse: — Io vedo esser tenuto per pazzo e non sono
« tale, sì bene disperato. — Attese poi il Re a far ferrare in chiodi
« la porta e le finestre lasciando solamente uno sportello di essa
« per la luce. Fece levar via ogni altra cosa e partendo vi lasciò
« Ruy Gomez de Silva che era maggiordomo maggiore di esso Prin-
« cipe, con altri gentiluomini della sua camera ed altri ajutanti
« di esso per lo suo servigio, ponendo fuori della porta dell'ap-
« partamento la guardia de' Tedeschi e poscia con ogni quiete se
« ne ritornò alle sue stanze. La Corte perciò rimase assai melan-
« conica. »

Intanto il Consiglio segreto compì e chiuse il processo. Quale ne fu la sentenza? Mistero! Del processo non fu veduta traccia nè allora nè poi: Prescott pensa che potesse essere stato riposto negli archivj di Simancas e poscia distrutto. Mistero!

Certo Carlo, dopo sei mesi di desolata prigionia, il 24 luglio 1568 morì. Di morte naturale, di ferro, di veleno? Altri misteri! Terribile tomba della verità una reggia spagnuola custodita del Sant' Ufficio!

Qui finisce la storia di Don Carlos? — E d'Isabella, chiederete voi e de' suoi veri o supposti amori colla matrigna? Pura leggenda! È vero che la ragione di Stato dei due regni aveva fidanzato Isabella di Valois figlia di Enrico II e di Caterina dei Medici all'Infante Don Carlos figlio di Filippo, ma quando questo avveniva, Carlo come Isabella potevano avere 12 anni. È vero poi che la stessa ragione di Stato sciolse quei primi sponsali e condusse Filippo a sposar la Principessa, prima destinata al figliuolo, ma quando questo avveniva così Carlo come Isabella avevano 14 anni.

Ed è assai facile il pensare che Isabella non avrebbe mai potuto innamorarsi d'un fanciullo brutto e gracile per giunta, nè più tardi divenirle caro un giovane libertino, violento e scervellato come Carlo apparve a quanti lo conobbero. Certo a nessuno è dato penetrare i misteri del cuore, e non è fuori del possibile che il cuore della dama sia stato sorpreso talvolta da assalti di gentile pietà per i trascorsi di quel giovane, cresciuto in reggia malvagia, più infelice che colpevole. Ma la storia non registra i sentimenti se non quando li denunziano i fatti. Ora nessuna denunzia contro Isabella nè contro Filippo. Finchè visse nella reggia spagnuola essa fruì d'una fama immacolata, e Filippo l'ebbe in tanto concetto che la chiamava una santa. Ciò che sorprese fu di vederla morire subito un anno dopo Don Carlos nel fiore de' suoi 23 anni; ma gli stessi francesi, non amici per fermo di Filippo, che la assistettero fino alle ore estreme, non sollevarono alcun sospetto di veleno, nè d'altra morte che non fosse naturale. Tuttavia una fine sì acerba seguita sì prontamente all'altra non meno precoce e arcana di Carlo, combinata colla trista fama di Filippo e del sanguinario suo regno, diè il primo nascimento ai sospetti ed ai racconti, infiltratisi nella storia dei secoli successivi che trapassarono poi da essa nei romanzi, nel dramma, nella leggenda, e diventarono una così tenace tradizione da vincere nella immaginazione e nella credenza popolare la stessa autorità della storia.

Ora che cosa fece Alfieri di questa storia? Qual profitto ne trasse per la sua tragedia? Quando Alfieri immaginava il *Filippo*, i documenti che servirono al Prescott non erano ancora noti, e la storia ondeggiava ancora tra opposte tradizioni e versioni. Alfieri adunque aveva piena facoltà di scegliere tra esse quella che più

conveniva al suo concetto artistico e al suo scopo. M'affretto anche a soggiungere che se la storia avesse raggiunto intorno a quel soggetto la piena certezza di cui ora è in possesso, i diritti dell'arte sarebbero stati sempre inappellabili e sovrani, e Alfieri o qualsiasi poeta non avrebbero avuto a rendere ragione a chicchessia delle mutazioni e alterazioni introdotte nelle loro opere. Alfieri pertanto scelse la versione più comune, quella che il Saint-Real in una sua novella aveva resa popolare: Filippo atroce, sanguinario, sospettoso; il Tiberio della Spagna: Carlo avvenente, appassionato, impetuoso ma generoso, reo solo di qualche pensiero di pietà verso i ribelli di Fiandra e d'un amore rassegnato e non corrisposto per Isabella sua matrigna: questa non ignara nè insensibile alla passione del figliastro, pure fino all'ultimo pura e immacolata: Filippo conscio d'ogni cosa, ferito non nell'amore, ma nell'orgoglio, che per vendicarsi anche del solo pensiero levato fino al suo regale talamo, incolpa il figliuolo di ribellione e di parricidio, e lo incarcera e alla fine lo fa uccidere segretamente egli stesso.

Ecco la tela storica che basta ad Alfieri per ordir la sua tragedia. Aggiunti, cosa insolita nè mai più ripetuta, tre altri personaggi per comporre un Consiglio segreto di cui tutti gli altri storici parlarono, fatta morire Isabella sul cadavere stesso di Don Carlos, per restar fedele alla sua dottrina della maggior terribilità. Egli non ha bisogno d'altro. Eppure quanti altri elementi e personaggi artistici in quella storia: Giovanni d'Austria, l'Espinosa, Medina Sidonia, il Duca d'Alba, l'Olivarez, la Inquisizione, gli *auto da fè*, la rivolta di Bruxelles e di Gand, i ricordi della Grande Armada, la lotta cogli ultimi Mori, il dissidio sempre aperto colla Francia, la conquista del Portogallo, gli amori, gli intrighi, i gusti artistici di quel Re e di quella corte intorno alla quale gravitava in quel secolo la politica de'due mondi! Ma Alfieri non sa che farsi di tutto ciò. Quello che non appartiene essenzialmente all'unico suo soggetto non può essere che superflua fronda, nè servire che a ingombrare la scena, a prolungare l'azione, a distrarre l'attenzione, a stemperare i caratteri. Sia dunque scartato. Egli non vuol fare nè la storia, nè il poema d'un regno; egli vuole soltanto dipingere un re tiranno, ipocrita, feroce e sanguinario, che essendo anche padre

uccide per gelosia d'impero, ma non d'amore, il proprio figlio sospetto di colpevoli pensieri verso la propria matrigna; ma che ciò accada in Spagna o altrove, nel secolo XVI o in qualsiasi altro secolo, in una reggia popolata o in una corte squallida, tra mezzo all'intreccio d'altri fatti o d'altri episodi, in presenza di personaggi più o meno storici e celebri, non gli cale.

Di persone e di luoghi, di accidenti storici, di particolari atti a determinare il momento, a dar varietà alla passione, gradazioni ai caratteri, precisione ai contorni, non gl'importa. Vi arrivano all'orecchio de' nomi spagnuoli come Gomez e Perez, ma sono essi storici? Gomez potrebbe essere Ruy Gomez de Silva maggiordomo del re; ma qui ora pare un consigliere intimo, ora un ministro, ora un sicario, secondo i casi, e non potete dire che sia. Perez richiama alla mente Antonio Perez segretario e ministro delle scelleratezze di Filippo, forse più iniquo di lui, e che nulla ha che fare coll'onesto, libero, intemerato amico di Carlo. Di quando in quando sentite alludere a dei fatti che pajono storici, ma sono voci così vaghe e indeterminate che appena le cogliete. Gli insorti fiamminghi sono chiamati colla classica etnografia *batavi ribelli*, e la Fiandra con un traslato, *la paludosa terra sepolta sotto l'Oceano*. Persino il luogo della scena è incerto e non sapete d'essere a Madrid, ad Aranjuez, o all'Escuriale: ma che importa? C'è il tipo del padre tiranno: il tipo del figlio innamorato: il tipo della matrigna virtuosa e innocente: basta. Con queste tre figure egli ne ha d'avanzo: g altri sono accessorj di cui farebbe senza volontieri. Il bisogno di un fondo storico, di una favola varia e complessa, in cui si possano agitar molte figure e molte passioni, egli non lo sente. Purchè riesca a incidere coi tocchi più rapidi che sia possibile tre o quattro figure, è contento. Egli vuole la solennità e grandiosità scultoria, i lineamenti incisi e profondi, le pieghe larghe, una figura antica parlante tre o quattro sentimenti semplici, chiari, armonici, senza sfumature, senza ombre, senza antitesi: una statua rigida e di getto: e la ottiene.

Il meccanismo della tragedia risponde all'organismo de' suoi personaggi. Poche scene: 1400 versi gli bastano. Nell'atto primo Isabella, Don Carlos, Perez, la parte buona e virtuosa, s'incontrano subito, si svelano reciprocamente i loro affetti, i loro martirj, i loro

sospetti, denunciano Filippo, presagiscono la bufera, annunziano il dramma. Colla stessa prontezza e rapidità si manifestano nell'atto secondo, e fin dalle prime parole, l'animo, i pensieri, i disegni di Filippo e di Gomez. Ciò fatto, non resta più se non che le due parti s'incontrino, e cominci la lotta. E infatti Filippo assale subito Isabella e Carlos e li sforza a confessarsi: in due scene, in due discorsi Filippo e Gomez sanno tutto quanto importa: non più dubbi, non più incertezze, è giunta l'ora dell'operare e dell'operar tremendo:

— Udisti?
— Udii.
— Vedesti?
— Io vidi.
— Oh rabbia!
Dunque il sospetto?....
— .... È omai certezza....
— E inulto
Filippo è ancor?
— Pensa....
— Pensai. — Mi segui.

Nell'atto terzo Filippo chiama a consiglio, e per far più presto nella stessa sala dove passano tutti, i suoi consiglieri segreti, Gomez, Perez, Leonardo; denuncia loro il supposto tradimento di Carlo e interroga il loro parere. Gomez in nome della salute dello Stato, Leonardo in nome della salute della Chiesa, chiedono la morte, Perez in nome della giustizia chiede l'assoluzione. Facile è vedere da qual parte penda Filippo, ma egli finge essere combattuto da contrarj affetti e rimette ad altro consiglio la finale sentenza.

Con questa sospensione d'animo s'apre l'atto quarto nel quale Filippo, sorprendendo armato il figlio fuori della sua stanza, crede, o finge credere, averlo colto in flagrante attentato di parricidio e glielo rinfaccia: l'irritato innocente risponde aspramente: Filippo al colmo del furore ordina gli sia tolto dinanzi a viva forza e tratto in un carcere ad aspettarvi la sua sentenza. Accorre alle grida di Carlo

Isabella, e svela sempre più l'interesse che ella ha per il giovane principe. Manca tuttavia una prova irrefragabile e Gomez assicura il Re di procacciarla. S'accosta colla maschera d'amico ad Isabella e le offre di aprire a lei la porta del carcere, se vuole trarre in salvo il principe. Isabella si lascia cogliere all'infinita pietà e cade nell'agguato. Nella scena quarta entra Isabella nella prigione di Carlo, ma sono da poco riuniti che Filippo seguito da Gomez annunzia ad entrambi suonata l'ora della morte. Nessuno scampo, nessuna pietà per Carlo: o tossico o lama: scelga. Carlo sceglie il pugnale e consiglia a Isabella il veleno, ma Filippo si oppone dicendo:

« Vivrai.... mal tuo grado vivrai....
« Quando poi, scevra dell'amor tuo infame,
« Viver vorrai, darotti allora io morte.

Ma Isabella che non può sopportare l'idea di vivere al fianco di quel mostro, esclama:

« Non fia mai no.... morir vogl'io ... Supplisca
« Al tolto nappo.... il tuo pugnal....

e avventatasi sul pugnale di Filippo, se ne trafigge. Filippo dopo un breve lampo di rimorso non pensa che a nascondere il misfatto, dicendo a Gomez le classiche parole che chiudono la tragedia:

« . . . . . . Gomez, si asconda
« L'atroce caso a ogni uomo. — A me la fama,
« A te, se il taci, salverai la vita.

Pochi anni dopo, prima che l'Alfieri avesse finito di correggere il suo *Filippo*, un altro giovane, anch'esso poco più che ventisettenne, assumeva il medesimo tema. È impossibile aprire il *Filippo* d'Alfieri senza pensare subito al *Don Carlos* di Schiller. La ragione, la critica, persino il senso, mostrandoci la mole disuguale de' due lavori, ci dicono che sono essenzialmente diversi; diversi nel concetto, nella forma, nelle proporzioni, nell' intento; che il

paragone è assurdo ed impossibile; che sono due termini irreducibili, scusatemi la similitudine matematica, al medesimo denominatore; ma non importa. Più voi li distinguete e separate, più andate persuadendovi che un confronto sistematico, ordinato, particolareggiato, scena per scena, passo per passo, non potrebbe essere che uno sterile armeggio di sottigliezze critiche o di teoremi poetici senza alcun vero ed utile insegnamento, e più la mente con una specie di gioco magico ve li evoca, ve li accoppia, ve li riporta tutti e due sotto gli occhi e vi costringe a guardarli insieme. Come mai? Perchè? Il fenomeno è più semplice e naturale di quello che supponete. È la legge d'attrazione de' contrarj: è l'estremo che tocca l'altro estremo. Quanto più vi si allarga sott'occhio la distanza delle due opere, quanto più ne scoprite le differenze, tanto più vi nasce nell'animo il bisogno di conoscere la causa originale di quella distanza e la ragione intima di quelle differenze. Nulla di più opposto de' due nemici combattenti su un campo di battaglia; ma se voi volete giudicare della battaglia, vi è forza collocarvi in tal punto da abbracciare in un solo sguardo i due nemici e da misurarne nel loro insieme il valore e la forza. Ora tra il *Filippo* e il *Don Carlos* vi è più che una battaglia isolata, vi è una guerra permanente: guerra di due filosofie, di due scuole, di due nature d'uomini, di due civiltà di nazioni; tra le quali, come accade in tutte le guerre, il diritto e il torto non sono così esattamente divisi che si possano mandare, come dice il Manzoni, questo tutto da una parte o quello tutto dall'altra, ma in ciascuna delle quali vive una parte de' vostri sentimenti, de' vostri pensieri, delle vostre credenze, che vi sforza o come milite, o come critico, o come spettatore, a parteciparvi. Don Filippo e Don Carlos sono una delle forme dell'eterna battaglia interiore che si combatte in noi tutti: per questo è vano scongiurarla: tutte le volte che si desta conviene subirla e affrontarla.

Federico Schiller fa tutto all'opposto d'Alfieri; questi salta a piè pari la storia, la disprezza e quasi la annulla: quegli la cerca, la fruga, la risuscita, ne riempie tutti i lati del suo quadro, ne rispetta, fino alla superstizione, fino a meritare i rimproveri di Goethe [1], i luoghi, i nomi, gli accidenti, i più minuti particolari.

[1] « Il *Wallenstein* di Schiller è così grande che non si vedrà più nulla di uguale in siffatto genere. Tuttavia voi converrete che quelle due possenti macchine,

In Alfieri tutto è vago, indeterminato, senza patria, senza epoca, quasi senza luogo: in Schiller tutto è precisato, sminuzzato, localizzato fin troppo. All'Alfieri son di troppo sei personaggi; a Schiller ne occorrono venti. Alfieri si concentra intorno ad un soggetto solo e non ammette sviamenti e distrazioni; Schiller si addoppia in due soggetti: la lotta tra padre e figlio, tra la libertà umana e la tirannide regia e sacerdotale, e li intreccia e li circonda entrambi d'accessorj e d'episodi che possono persino fare un altro dramma da sè, come l'amore dell'Eboli, favorita di Filippo, per il suo figlio Don Carlos. Alfieri imprime a' suoi personaggi la più severa e quasi marmorea unità; Schiller li carica d'ombre, di chiaroscuri, di contrasti, sino a rendere per un istante Carlo infedele e Filippo affettuoso. Alfieri sceglie per protagonista il tiranno, Schiller la vittima; ma questa vittima non è nemmeno Don Carlos; essa è un mito, una figura fantastica, figlia del suo intelletto e del suo cuore: la libertà del pensiero. Ad Alfieri basta il contrasto di due passioni: l'amore, la gelosia; Schiller vorrebbe introdurre se potesse nel suo dramma, non solo tutta la Spagna e tutto il secolo XVI, ma tutto l'avvenire e l'umanità intera.

Come mai nel medesimo secolo, a sì breve distanza d'anni, tanta antitesi, tanta differenza, diciamolo, tanto abisso di concetto e di forma? Fra i poeti delle due nazioni v'eran di mezzo le Alpi, ma bastava quella cortina a segnare un tanto confine di idee? O v'erano già ne' due paesi, nelle due letterature, ne' due uomini, i germi di quelle differenze, le tendenze originarie della loro disformità? E spiegate le cause della divisione, se tutte sono spiegabili, quale de' due concetti artistici era il più vero, il più perfetto, quale sarà perciò il più durevole e universale? — Quanti problemi ne' quali la mente si perde e per poco non si spaura! È il segreto della vita moderna che noi andiamo tentando: raccogliamoci un istante prima d'udirne l'alta rivelazione.

---

la filosofia e la storia, sono in molti punti nocive all'opera e fanno intoppo al suo cammino puramente poetico. Come lui, Manzoni piega sotto un eccesso di bagaglio storico. » GOETHE negli *Entretiens d'Eckermann*, p. 174.

LEZIONE DICIOTTESIMA.

Il « Filippo » di Schiller e d'Alfieri.

Federico Schiller. — Risveglio della vita nuova in Germania. — Kant, Herder, Lessing, Goethe. — La Corte di Weimar. — Come Schiller si scalda a quel focolare. — Il suo primo dramma *Carlo Moor*, immagine psicologica di lui stesso. — La *Congiura del Fiesco*. — L'*Amore e raggiro*. — Il *Don Carlos*. — Incarna sè stesso nel *Marchese di Posa*. — Schiller e Alfieri. — Il *Filippo* e il *Don Carlos* sono ritratti di due uomini e di due paesi diversi. — Qual è il più prossimo all'ideale dell'arte. — Primo incontro d'*Isabella* e *Carlo* nei due poeti. — Quant'è più alta l'*Isabella* di Schiller. — Il personaggio di *Filippo* nei due poeti. — Come egli ne'due drammi senta e manifesti in modo diverso il sospetto contro la moglie. — Il *Filippo* d'Alfieri non è che il tiranno. — Nel *Filippo* di Schiller c'è anche il marito e il padre. — Quanti contrasti e gradazioni nella creazione di Schiller. — Quanta rigidezza in quello d'Alfieri. — Quello di Schiller ha più dell'umano. — Mostra la lotta del bene e del male. — Ora un tiranno simile lo odiate forse meno, ma lo temete di più. — La catastrofe in Schiller e in Alfieri: più terribile nel primo.

Un giovane alto, sottile, occhio azzurro, biondissimo, di delicatezza e beltà quasi femminea, e pari a una donna sensibile e timido; predisposto dalla natura alla melanconia, al misticismo, alle malattie del pensiero e della fantasia; sbattuto fin dai primi anni tra i flutti del dubbio e della fede; roso sordamente dalla assidua lima dei problemi dell'anima, ed ora assalito dai terrori e dagli sconforti del nulla, ora rincorato dagli entusiasmi e dalle speranze dell'immortalità; bramoso di piaceri, di emozioni, d'amore di tutte le ealtà della vita, ma scrivendo al suo amico Moser che « di reale non c'è che l'ideale »; fiero della forza e della libertà della sua ragione, ma proclamando nelle lettere filosofiche « che la ragione è una fiaccola accesa in una prigione »; ora invocando nelle

sue odi il ritorno degli Dei della Grecia, come il ritorno della felicità, ora mormorando dolorosamente, nella *Rassegnazione*, « nulla io so della felicità »; preparato all'arte da ogni sorta di letture e di studj, da Omero a Shakespeare, da Lutero a Lessing, ma più che dagli studj, fatto dalla natura poeta, creatore di quella lirica del dubbio e del dolore da cui uscì la mesta progenie di Byron, di Leopardi, di Lenau, di Musset: un innesto germanico di Petrarca, di Torquato e di Shakespeare; un'anima d'apostolo, un cuore di combattente, ma sopratutto una fantasia d'artista: ecco Federico Schiller, quando mise la prima volta il piede sul teatro della patria sua.

Allora verso il 1781 ferveva anche in Germania la lotta della vita nuova contro l'antica, che ogni nazione con forme sue particolari, e quale prima, quale dopo, combatteva in quel secolo. L'Inghilterra aveva cominciato da 150 anni: la Francia l'aveva seguita; ora venivano, ciascuna co' suoi colori e le sue armi, la Germania e l'Italia.

Fino al cominciar di quel secolo la tradizione letteraria tedesca era stata classica nella forma, teologica nello spirito. Klopstock colla *Messiade* era stato l'ultimo e più glorioso rappresentante di quell'età. Sopravvenne la reazione sensista francese importata da Federico II, ma fu breve, superficiale, artificiale. Il sensismo e il materialismo non potevano combinarsi collo spirito teologico e metafisico della Germania, e se anche l'orgoglio offeso del sentimento nazionale non si fosse levato subito a combatterli a oltranza, sarebbero caduti da sè soli.

Tuttavia quel momentaneo passaggio di Diderot e di Voltaire aperse la discussione; solita parte de' francesi, sempre primi a suonar la sveglia, a sollevar le questioni, a commover la terra per lasciarla più confusa e turbata di prima.

Certo la vecchia fede, come la vecchia filosofia, e la vecchia arte non bastavano più al popolo tedesco: lo spirito d'esame addormentatosi per 200 anni fra le disquisizioni teologiche, si era svegliato e stirizzito e chiedeva di interpretare un libro più vasto della Bibbia di Lutero. Cominciò Kant colla *Critica della ragione pura* a dire: « tutto è fenomeno e la realtà assoluta non può essere nè percepita nè compresa dalla ragione. Dio, l'anima, la

sostanza pura sfuggono dunque all'uomo e tutto è dubbio intorno ad essi. » Contro lui si leva Herder in nome della realtà storica; ma cos'è la storia per lui? La ripetizione obbligata degli stessi atti umani sotto l'impero immutabile delle leggi della natura: leggi a cui nemmeno la Divinità può sottrarsi, che escludono per ciò il concetto della Provvidenza vigilante e protettrice d'ogni passo e d'ogni azione dell'uomo. Però, sebbene Herder arrivi all'affermazione di Dio, pure è un Dio così identificato alla natura che apre necessariamente la porta al panteismo e al materialismo moderni, più nemici alla teologia di tutto il Kantismo.

Nello stesso tempo Wieland, or guerreggiando gl'imitatori di Klopstock, or facendo la satira, nell'*Oberon*, della cavalleria feudale, or traducendo Shakespeare, precorreva la via al trionfo dell critica letteraria razionale che Lessing alla fine doveva inaugurare. Lessing fa in letteratura quello che Kant aveva fatto in filosofia, questi la libertà della ragione, quello la libertà dell'arte. « Il bello, insegna Lessing, non appartiene esclusivamente ad alcuna scuola o ad alcuna epoca. Omero vale Shakespeare. Gli uni e gli altri vogliono essere studiati, ma non saccheggiati. Guerra a tutte le rettoriche ortodosse e a tutte le poetiche artificiali: la natura sola è il grande maestro inappellabile ed universale. » Però egli pure combatte i francesi, specialmente Voltaire, ma non tanto perchè francesi, quanto perchè falsi ed imitatori. E ciò che egli professa nella critica, tenta praticare nell'arte con minor successo, ma con pari libertà, e sperimenta egli per il primo la tragedia domestica ed il dramma borghese che fu uno dei precursori del Dramma moderno.

Finalmente compare Goethe. Io non posso in questi rapidi tocchi tentar nemmeno l'abbozzo del gigante dell'arte tedesca: basti qui al nostro soggetto accennare qual era la parte sua in quell'esordio della rivoluzione romantica che la Germania stava per propagare nell'Europa intera. Goethe contiene Kant e Lessing: egli pure ha in sè il genio della libertà e della natura, egli pure non ha nè predile, zioni, nè scelta, nè maestri, nè modelli: è omerico e shakesperiano-latino e germanico ad un tempo; egli va più in là di tutti i suoi compatrioti: apprezza il secolo XVII francese, idolatra Molière e fonde tutte le scuole, tutte le bellezze, tutti gli ideali nell'olim-

pica armonia del suo cervello. Egli si era annunciato alla sua patria in un Dramma di carattere di stile shakespeariano, il *Goetz di Berlichingen*,[1] e in un romanzo di impasto francese, il *Werther*, eco de' suoi pellegrinaggi in Francia e delle sue letture di Rousseau. Ciò che sarebbe stato quell'uomo nessuno ancora poteva prevedere, ma ciò bastava a dargli diritto di cittadinanza nella nuova letteratura.

Più tardi Goethe doveva sperimentare tutti i generi e trapassare in mezzo a tutte le forme dell'arte più svariata. Non legato da alcun vincolo, sprezzante di tutte le teorie, indifferente a tutti i precetti, sempre libero e arbitro di sè stesso, egli salì di altezza in altezza fino alla sommità del *Faust*, senza mai conoscere vertigine, senza mai perdere il contatto colla realtà, nè lasciarsi strappare dall'immaginazione da quel giusto punto di mezzo tra l'idealità e la realtà sul quale egli seppe più d'ogni altro tenersi equilibrato. Ad una sola bandiera egli volle restar fedele sempre: a quella della natura e della verità, e bastava quella a produrre anche in Germania quella rivoluzione profonda che il romanticismo scolastico pretese tutta sua, che non è privilegio d'alcuna età e d'alcuna nazione, ma patrimonio di tutte, poichè è una delle evoluzioni naturali del progresso e della civiltà.

Ma ogni fermento di idee ha sempre un focolare: ed allora per la Germania il focolare era la corte di Weimar. Colà erano raccolti sotto il protettorato d'una donna intelligente e benefica, la Duchessa madre Amalia di Sassonia Weimar, gli uomini che ho testè nominati e quanti minori cooperavano a quel rinascimento.

La Corte di Weimar era come la corte di Lorenzo de' Medici nel secolo XV. Principi e letterati vi vivevano nella più intima famigliarità. Insieme disputavano, studiavano, lavoravano, distillavano, e condensavano le idee, e le spandevano a tutta la Germania. Naturalmente la suprema parola che usciva da quella scuola era « libertà », ribellione a tutte le catene, osservazione diretta della natura e applicazione delle sue leggi, l'indipendenza del poeta pari a quella dell'uomo, la critica della ragione pura applicata a tutti i fenomeni, ma più a quello della vita interiore dello spirito, fondamento della esteriore e cardine di tutta l'arte.

[1] Schiller dice che il *Goetz* fu il primo dramma di *carattere tedesco*.

Era la ragione che ripigliava da capo l'opera di Lutero e la compiva: era l'uomo che usciva dalle ritorte teologiche e scolastiche e proclamava il suo regno. Le vecchie Università e le vecchie scuole lo sentivano e lottavano del loro meglio, ma tutta la giovane Germania era ormai passata nel campo opposto e la vittoria non poteva essere dubbia.

Schiller intanto cresceva al calore e alla luce di quel faro. Egli era ancor lontano col corpo, ma tutto il suo spirito era presente ai cenacoli di Weimar. Fino allora egli non combatteva che nella fila dei gregarj, e i capitani non s'erano quasi accorti di lui, molti anzi lo disprezzavano; ma pochi anni ancora, ed egli camminerà con essi da paro a paro a capo del rinascimento tedesco.

Il punto obbiettivo della battaglia era il teatro. I novatori sentivano che vinta la pugna su quel terreno più arduo, il trionfo finale era certo. Tutti perciò a modo loro lavoravano e combattevano; Goethe scrivendo, Iffland scrivendo e recitando, Lessing scrivendo e criticando giorno per giorno nella sua *Drammaturgia* i Drammi di tutti i tempi e di tutte le scuole. Ma i classici resistevano sempre e il teatro francese non aveva ancora ceduto il terreno. Schiller allora credette che fosse venuta anche per lui l'ora di scendere nell'arringo e di provare le sue forze.

Ma che cosa poteva essere il primo Dramma che quel poeta portava alla patria se non la sua immagine stessa? Disilluso della società, sconfortato della vita, afflitto dal dubbio, incerto del bene, incerto del male, agitato dalle molteplici correnti della filosofia dominante, egli gettò in ispettacolo l'anima sua e la nominò *Carlo Moor*. Chiamate il dramma de' *Briganti* con quanti nomi vi piacciono: un grido d'anarchia, un'orgia della passione, un concepimento morboso: esso è Schiller stesso; anzi più che Schiller è il riflesso dello stato morale di tutta la gioventù tedesca sorpresa nel primo parossismo della rivoluzione e cui era incamminata.

E tanto fu il farnetico destato da quel Dramma che molti dopo la rappresentazione furono colti da follia sino al punto che nel 1785 si vide uscire dalla città una banda di giovani signori col proposito di gettarsi alla foresta a menarvi la vita libera e brigantesca di cui *Carlo Moor* aveva rivelata la selvaggia poesia.

Ai *Briganti* Schiller fece seguire a breve distanza la *Congiura del Fiesco*, sfogo entusiasta de' suoi principj repubblicani, *Amore e Raggiro*, domestica tragedia d'amore tradito, e finalmente nel 1787 s'incontrò nel soggetto del *Don Carlos*, e se ne invaghì.

Il *Don Carlos* fu composto e pubblicato a brani nello spazio di quattro anni e seguì in questo intervallo tutte le trasformazioni dello spirito del poeta. « Dapprincipio, dice uno de' suoi ultimi critici, non aveva voluto fare che un Dramma di famiglia nell' alta società e in certa guisa trasportare *l' Intrigo e l' Amore* presso un trono, mettendo al posto del suonatore Muller e di sua figlia, del Presidente Valter, e di suo figlio, un Re, una Regina, un figlio di Re, rendendo più interessante la catastrofe coll'intreccio della storia. Ma via via che scriveva, il concetto gli si mutava e allargava in mente, e prendeva le forme del poema drammatico ideale che la posterità ammira. Gli è che nel frattempo un grande e benefico mutamento s' era fatto anche nell'anima sua. Un dolce ritiro di parecchi anni, un'ospitalità quasi materna d'una donna di cuore e di mente, Madama di Wolzogen; l' amore d' una santa fanciulla Carlotta di Lengenfeld, ch'egli chiamava « l'innocenza uscita dalla mano di Dio »; le stesse carezze della fama, flato mondano, ma sempre soave all'orecchio del poeta, l'avevano rifatto in parte da quel che era e riconciliato colla società e con sè stesso. Lo Schiller della fede e del sentimento aveva preso la rivincita su quello della fantasia e del dubbio. Ora amava, credeva, sperava. Ora sentiva che la vita poteva avere uno scopo anche quaggiù, e glielo voleva assegnare nobile ed alto. La scena gli appariva non più come uno stromento di demolizione come quando scriveva i *Briganti*; ma come una cattedra di educazione e di redenzione! Aveva nell'anima un nuovo ideale di bellezza e di virtù da rivelare agli uomini, e gli pareva che il soggetto del *Don Carlos* dovesse essere acconcio ad incarnarlo,

Pure a lui non bastava vestire de' proprii splendori i caratteri che la storia aveva fatti maligni o tenebrosi. Nè Don Carlos, nè Isabella, nè Filippo, nè la Eboli, per purificati che fossero, non potevano mai prendere il posto del concetto morale di cui aveva nella mente il fantasma. In quel Dramma egli voleva mettere l'anima sua ringiovanita dalla fede e dall'amore, come aveva già

messo nel *Moor* quella tormentata dal dubbio e dalla rivolta, e nessuno dei personaggi storici del tema prescelto poteva assumere quell'ufficio. Gli è allora che egli concepisce un nuovo personaggio tutto ideale, fuori della storia e in parte fuori della natura, e ne fa il vertice e il protagonista vero di tutto il suo dramma.

Anzi, dice egli stesso, « mano mano che procedeva nel lavoro, il personaggio di *Don Carlos* mi cadeva in disgrazia, e il *Marchese di Posa* prendeva il posto di quello. » Posa è l'idea incarnata di Schiller, la libertà della coscienza e del pensiero che s'aggira per la reggia di Filippo di Spagna, giunge coll'amicizia e coll'amore a sedurgli il figlio, diviene il confidente del cuore della regina, sorprende e quasi innamora il Re stesso, lotta solo col suo spirito contro la satanica alleanza della tirannide regia e sacerdotale, soccombe martire della sua fede, ma prepara l'avvenire. « Molti, egli scriveva difendendo la sua prediletta creatura contro i suoi critici, molti accuseranno Posa di essere un personaggio fuori del vero e della storia, ma non era quello il XVI secolo? il secolo del fermento delle idee, della lotta tra i pregiudizj e la ragione, tra i diritti dell'uomo e la libertà di coscienza? Che se è vero che i più bei sogni di libertà nascono tra le mura delle prigioni, in quale mai parte l'ardito ideale d'una repubblica formata d'uomini e non di schiavi, della tolleranza di tutti i culti, della libertà di coscienza, poteva nascere in un grande ingegno se non presso a Filippo e la sua inquisizione? Che se la Dea della tragedia, continua altrove, mi disapproverà per aver oltrepassati i limiti che le furono prescritti: non sarà questo al certo una ragione sufficiente perchè alcune idee non prive affatto di valore messe nel mio lavoro vadano perdute pel pensatore sincero: esse gli ricorderanno il suo Montesquieu e resterà dolcemente sorpreso di trovarle adoperate e confermate in una tragedia. »

Noi vedremo più tardi quanto quest'apologia del Posa, fatta dal suo stesso autore, sia giusta: per ora arrestiamoci a notare che la sola creazione del Posa basterebbe a rendere imparagonabili le due tragedie; poichè il Posa è un protagonista così attivo che non solo empie tutto il Dramma, ma modifica i caratteri degli stessi personaggi più importanti. Per mezzo di Posa, Carlo e Isabella entrano nella trama a favor delle Fiandre e si abbellano di

alti e generosi concetti: per mezzo di Posa, l'Eboli cessa di essere una volgare cortigiana e si trasforma in una compassionevole peccatrice: per mezzo di Posa, Filippo ha de' lampi di ragionevolezza, d'affetto, che trasfigurano il mostro della storia in un uomo.

Pertanto da tale scuola, da tali principj, da tale poeta, quale opera d'arte poteva uscire se non diversa e opposta alla scuola e ai principj, all'anima d'Alfieri? Schiller mobile, impressionabile, tutto fantasia, tutto sentimento: Alfieri austero, rigido, tutto carattere. Schiller educato alla libertà dell'arte, allo sprezzo dei dogmi, all'indifferenza delle scuole: Alfieri convinto che il modello antico fosse sacro e inviolabile. Schiller alunno di Omero, di Shakespeare e di Goethe insieme: Alfieri alunno di Sofocle soltanto. Infine, ed è ciò che dice tutto, Schiller un tedesco, figlio perciò del genio della sua terra, genio di vita interiore e contemplativa, frugatore e agitatore instancabile di problemi morali, più geloso e fiero della libertà della sua coscienza che della libertà delle sue opere: vago perciò, indefinito, inconcreto come la musica, linguaggio prediletto della sua patria, oscuro spesso nelle parole, lento nelle azioni, ma nel giorno in cui la sua coscienza e la sua ragione si son rischiarate e convinte e gli impongono di risolvere e di agire, entusiasta, ostinato, spesso fanatico, e talvolta invincibile. Alfieri invece figlio d'Italia, e per giunta piemontese, parco di parole, pronto d'azione, ai problemi dell'anima indifferente, alieno dalla metafisica, guidato più dal buon senso che dalla filosofia, avido unicamente della libertà politica da tempo perduta, e fatto bisogno supremo e urgente dell'Italia intera. Naturale che l'uno versasse nelle sue tragedie tutti i colori della sua fantasia, le fiamme del suo sentimento, le contraddizioni del suo carattere, le morbidezze del suo stile, e le mutasse in una palestra filosofica per agitarvi i problemi dello spirito che il suo paese suscitava ogni giorno nei libri, ed egli nella sua coscienza. Naturale invece che l'altro la mutasse in una palestra politica, vi stampasse l'impronta della sua immaginazione secca, del suo stile nervoso, delle sue opinioni solide, della sua coscienza serena ignara delle ansietà e dei tormenti del dubbio.

Il *Filippo* e il *Don Carlos* sono dunque i ritratti diversi di due

uomini e di due paesi diversi; ma quale de' due è più prossimo al concetto ideale dell'arte, o almeno qual è il preferito dal maestro? Prima di riassumere il nostro giudizio è mestieri che ci soffermiamo alquanto nell'esame delle due tragedie, e rendiamo evidente per esempj alcune delle idee generali esposte.

Saltiamo a piè pari nelle tragedie e prendiamo la scena in cui si manifestano più scolpitamente i caratteri. E cominciamo da quello in cui Carlo s'incontra con Isabella e le palesa l'amor suo.

Nel *Filippo*, l'incontro avviene subito sin dalla seconda scena in una delle indeterminate sale della reggia. Isabella già sola vede venir l'Infante e fa per fuggire: egli la raggiunge e con pietose querele la trattiene.

In Schiller siamo nei giardini di Aranjuez nell'ora della passeggiata della regina, ed è il marchese di Posa che intercede da lei per l'amico un colloquio: ella non vorrebbe concederlo, ma pur non lo nega, e intanto allontana le sue dame, e resta sola con Posa. Anche questi però a tempo dilegua, e Carlo che dai viali del giardino la vede finalmente sola coglie il destro e si precipita a' suoi piedi. Entrambi i modi d'incontro possono esser nel vero: ma quante cure non mette Schiller a prepararlo ed a giustificarlo: quanta sollecitudine dei particolari, quanta ricerca scrupolosa d'una maggiore realtà che Alfieri trascura! Pertanto i due personaggi sono ora nella identica situazione, dovrebbero quindi tener lo stesso contegno e usar press' a poco lo stesso linguaggio. E alla prima lettura potrebbe sembrare che fosse così. Anche in Alfieri Carlo è appassionato, Isabella contegnosa: Carlo chiede, Isabella rifiuta: Carlo non si ricorda che dell'amor suo, Isabella anche del suo dovere: Carlo non si risolve a lasciarla, Isabella vuole ad ogni istante fuggire.

Uno spettatore superficiale dei due Drammi direbbe che Schiller e Alfieri si siano dati la parola per ripetere con poche varianti lo stesso motivo. Ma chi osserva più addentro e attentamente, vede che non è così. Fin dalle sue prime parole l'Isabella d'Alfieri tradisce il sentimento che prova per Carlo e non sa più ricuperare la padronanza di sè stessa. Ad ogni suo nuovo detto è uno sproposito ed un passo falso che la mena al precipizio: Carlo come tutti gli amanti sentimentali comincia subito a parlarle dei

suoi dolori, ben consapevole che madre prima dell'amore è la pietà; e Isabella subito:

« So le tue pene, e i non mertati oltraggi
« Che tu sopporti, e duolmene....

Primo passo falso di cui Carlo approfitta immediatamente per stringere l'assedio, e poichè Isabella si schermisce debolmente e quasi con una certa civetteria, Carlo s'afferra alle imprudenti parole per sciogliere un inno entusiasta alla pietà, che accresce la confusione e il turbamento della povera Isabella. Questa infatti mostra già di non saper più quello che si dice e risponde con rotti accenti:

« Che parli?... Io... sì... pietà di te... Ma... oh cielo!
« Certo, madrigna io non ti son: se osassi
« Per l'innocente figlio al padre irato
« Parlar, vedresti...

Altro passo falso, del quale Carlo approfitta di nuovo per buttar là questo rimprovero d'un effetto certissimo, sopra un'anima sensibile come quella della matrigna:

« Oh dura
« Necessità!.... d'ogni sventura mia
« Cagion sei tu, benchè innocente, sola...

E Isabella naturalmente si lascia cogliere anche a questo agguato e risponde in patetico tuono:

« Cagione
« Io delle angosce tue?

Era proprio un cavar fuori una dichiarazione anche a chi non ne avesse voglia; e Carlo che invece non aveva fatto fino allora che prepararsi quell'opportunità gliela sciorina ai piedi quasi nello stesso tuono di Paolo nella *Francesca* di Pellico.

È vero però che andando innanzi, essa par che si accorga dei molti spropositi commessi ed ora gli rammenta che « Filippo gli è padre e signore, » ed ora che « è delitto la sua speme » ; ma esaurite anche queste incaute e deboli difese rimette un'altra volta il piede in fallo, e questa volta con uno sdrucciolo tale da non riaversi più. Carlo infatti, incoraggiato dalle confessioni fino allora ricevute, serra sempre più l'assalto finchè apparsogli il momento giusto le dirizza al core questo colpo mortale:

« Odiami dunque: innanzi
Al tuo consorte accusami tu stessa...
Isab. Io profferire innanzi il re il tuo nome?
Carlo Sì reo m'hai tu?

e Isabella finalmente:

« Sei reo tu solo?

Capirete bene che una donna, una dama, una regina, per far capire che era anche lei rea, rea cioè del delitto d'amarlo, non poteva trovare un motto più chiaro.

Ora figuratevi se Carlo non approfitta della confessione.

Carlo In core
Dunque tu pure?...
Isab. Ah! che diss' io?... Me lassa!..
O troppo io dissi, o tu intendesti troppo.
Pensa, deh! chi son io; pensa, chi sei.
L'ira del re mertiamo; io, se ti ascolto;
Tu, se prosiegui.
Carlo Ah! se in tuo cor tu ardessi,
Com'ardo e mi struggo io; se ad altri in braccio
Ben mille volte il dì l'amato oggetto
Tu rimirassi; ah! lieve error diresti
Lo andar seguendo il suo perduto bene;
E sbramar gli occhi; e desiar talvolta,

Qual io mi fo, di pochi accenti un breve
Sfogo innocente all' affannato core.

Isab. Sfuggimi, deh... Queste fatali soglie,
Finch' io respiro, anco abbandona; e fia
Per poco...

Carlo Oh cielo! E al genitor sottrarmi
Potrei così? Fallo novel mi fora
La mal tentata fuga: e assai già falli
Mi appone il padre. Il solo, ond' io son reo,
Nol sa.

Isab. Nol sapess' io!

Carlo Se in ciò ti offesi,
Ne avrai vendetta, e tosto. In queste soglie
Lasciami: a morte se il duol non mi tragge,
L' odio, il rancor mi vi trarrà del padre,
Che ha in sè giurato, entro al suo cor di sangue,
Il mio morire. In questa orribil reggia,
Pur cara a me, poichè ti alberga, ah! soffri,
Che l' alma io spiri a te dappresso....

Isab. Ahi vista!...
Finchè qui stai, per te pur troppo io tremo.
Presaga in cor del tristo tuo destino
Una voce mi suona... — Odi; la prima,
E in un di amor l' ultima prova è questa
Ch' io ti chieggio, se m' ami; al crudo padre
Sottratti.

Carlo Oh donna!... ell' è impossibil cosa.

Isab. Sfuggi me dunque, or più di pria. Deh! serba
Mia fama intatta e serba in un la tua.
Scolpati, sì, delle mentite colpe,
Onde ti accusa invida rabbia: vivi,
Io tel comando, vivi. Illesa resti
La mia virtù con me: teco i pensieri,
Teco il mio core, e l' alma mia, mal grado
Di me, sian teco; ma de' passi miei
Perdi la traccia; e fa, ch' io più non t' oda,
Mai più. Del fallo è testimon finora

Soltanto il ciel; si asconda al mondo intero;
A noi si asconda: e dal tuo cor ne svelli
Fin da radice il sovvenir... se il puoi.

Carlo Più non m'udrai? mai più?...

E la regina fugge sì, ma come una vinta, e Carlo resta solo sì, ma possessore del segreto che quella donna l'ama, lo teme e s'invola per questo. Però quale altro può essere il risultato di una scena simile se non alimentare in Carlo la speranza, nella regina agitare la flamma, finchè Carlo incalzando e Isabella cedendo di più ella sarà irreparabilmente sconfitta?

Ora invece udite come conduce la scena Schiller. Fin dalle prime la Regina si risente del temerario ardire di Carlo e gli impone di ritirarsi aggiungendo l'avvertimento, non rigorosamente morale, ma opportuno, che possono anche essere esplorati: ma insistendo egli, la Regina prende subito un contegno anche più austero e replica:

« Ebro! deliro!
« A quale audacia il mio favor vi spinge!
« Vi sfuggì dal pensier che gl'impudenti
« Vostri detti son volti alla Regina?
« Alla madre son volti? e che potrei
« Farvi caro costar dal re Filippo.... [1]

E Carlo non fugge, è vero, ma Isabella continua guardinga, severa, misurata senza mai lasciarsi sfuggire una parola che la comprometta, di quando in quando pietosa e benevola, ma non mai lusinghiera: sempre madre e sposa e regina.

Anche con lei il *Carlo* di Schiller tenta la corda che tocca il *Carlo* d'Alfieri, la corda di tutti i seduttori:

« Voi non siete felice al fianco di Filippo »

ma essa non accetta la disputa pericolosa in questo terreno, non

[1] Superfluo il dire ch' io mi valgo della traduzione di Andrea Maffei.

risponde come l'altra Isabella ostentando le pene segrete del consorzio maritale, ma pronta e quasi risentita ribatte:

« Chi dice
« A voi che degna di pietà mi sia
« Al fianco di Filippo?.... »
. . . .
« Giovine ambizioso! E se diverso
« Ragionasse il mio cor! se più gradito
« Il muto affetto di Filippo, il suo
« Rispettoso linguaggio a me tornasse
« Che l'audace contegno e la favella
« Del suo vano figliol? Se la pacata
« Osservanza d'un vecchio. . . .

Intenderete che risposte più assideranti e mortali a riscaldato amante non si possono dare. Carlo le intende, si ritira, si confessa ingannato e chiede perdono. Ma poichè l'amore è tenace, eccolo tra poco tornare all'assalto, colla consueta antifona di tutti i discorsi d'amore.

— « Non amaste giammai?
Isab. Strana è l'inchiesta!
Carlo No? giammai non amaste.
Isab. Io più non amo.
Carlo Per consenso del core, o per divieto
D'un giuramento?
Isab. Desistete, o Prence!
Nè mai più si ritorni a questo incontro.

Ma Carlo insiste.

« Per consenso del core, o per divieto
« D'un giuramento?

E la regina allora ribatte con parola ancora più solenne.

« Il mio dover lo vieta.

Pure nemmeno questo atterra l' ostinata speranza dell' amante, e ultimi, minacciosi, disperati accenti gli escono dal labbro che scuotono per un istante l' intrepida resistenza della gagliarda donna. Ora Isabella s' avvede che l' istante è decisivo, raccoglie tutte le sue forze di donna; di sposa, di regina, tralascia il sistema della passiva difesa, e passa all'attiva offesa, desta con maestrevole ironia il sentimento d'amor proprio del giovane acciecato, tocca le corde più riposte della sua giovanile ambizione; svia i suoi pensieri dietro immagini di grandezza e di gloria, sottrae, quasi direi, sè stessa dalla sua mente, e sostituisce in luogo del colpevole amore il fantasma ideale della magnanima impresa del soldato e del principe.

Alfieri chiuso nel suo tema s' era interdetto d' aprire alla sua Isabella la vena di una sì felice ispirazione.

Udite. La scena è mutata. Ora è Isabella che assale ed è Carlo che si difende, e tra poco si dà per vinto.

Isab. Tutto, o caro infelice, ah, tutto io sento
Quel dolor senza nome a cui si spezza
L' anima vostra; immenso egli è! siccome
Immenso è il vostro amor! ma la corona
Che vincendo v' aspetta è pure immensa.
Eroe, trionfa! la mercede è degna
Del sublime conflitto e del garzone,
Cui le virtù di cento avi scettrati
Scorrono nelle vene. — Osate, o Carlo!
Dove emunta di posse ogni terrena
Creatura finisce, ivi il nipote
Del gran Carlo incominci.

Carlo È tardi! è tardi!

Isab. A farvi un prode? Che superba altezza
La virtù non aggiunge allor che debbe
Frangere nel salirvi il nostro core?
La Providenza vi locò sublime
Fra mille e mille che vi son fratelli.
Quanto agli altri negò, profusamente
Diede al suo prediletto, ed infiniti

Le chiederanno: « Meritò costui
Che pur racchiuso nel materno grembo
Soverchiasse noi tutti? » Ardite, o Prence!
Riscattate la man, che vi fu larga,
Dall'ingiusto rimprovero! mostrate
Che voi degno ne foste, ed offerite,
Quanto nessuno in olocausto offerse.

Carlo E la possa io ne sento. A farvi mia
Ho vigor d'un gigante, ed, ahi! nessuno,
Madre, a lasciarvi.

Isab. V'ingannate, o Carlo.
L'amarezza, l'orgoglio è la favilla
Che della madre v'infiammò. L'amore
Di cui mal cauto donator mi siete,
Non è vostro, è dei regni a cui la mano
Benefattrice stenderete un giorno.
Non gittate con prodiga larghezza
Il patrimonio de' pupilli. Il vostro
Grande ufficio è l'amarli; e questo amore
Finor la madre deviò. Serbate
Così caro tesoro alla futura
Vostra corona, e l'attoscato nappo
D'una rea coscienza in quel beato
Sorso cangiate che deliba un Dio!
N'ebbe Isabella il primo amor; la Spagna
N'abbia intero il secondo. Oh come lieta
Vi cedo, o Carlo, alla miglior rivale!

Carlo O sublime! o divina! Ah, tutto, tutto
Che bramate io farò! — Sia! — m'abbandono
Alle braccia del cielo, e qui vi giuro...
Qui vi giuro un eterno... O Dio, no'l posso!
Un eterno silenzio e non l'oblio.

Voi intenderete subito quanto la Regina di Schiller sia più alta dell'*Isabella* di Alfieri. Qui è la Regina che vince ed è Carlo che fugge. La Regina non s'è tradita una sola volta: essa ha sempre conservata la superiorità del dovere e della ragione sulla passione

e sul delirio; Carlo non è ancora vinto del tutto e la battaglia durerà in lui ancora qualche tempo, ma vincerà, poichè a lottare contro la sua passione non è ormai più solo. La donna stessa de' suoi pensieri gli ha collocato nel cuore un sentimento virtuoso ed eroico che diventa il suo più forte alleato contro l'altro colpevole sentimento a cui poco prima si sentiva trascinato. Egli non cessa d'amar quella donna, ma la onora e la stima di più e conoscerà tra breve « una gioja anche più grande del possederla, » quella d'ascoltare i suoi magnanimi consigli e d'esser degno della sua virtù.

E notate che la superiorità dell'*Isabella* di Schiller non è solo morale ma estetica. Ciò che la fa più grande dell'alfieriana non è tanto il suo più alto e regale sentire, quanto la sua maggiore delicatezza poetica. La prima non è meno pietosa, meno sensibile, meno appassionata della seconda, eppure quante sfumature nelle tinte di questa, quanta morbidezza ne' suoi tratti, quanta temperanza anche negli slanci più involontarj del suo cuore! L'amore dell'*Isabella* d'Alfieri, Carlo non può a meno di vederlo subito, tant'è grossamente dissimulato; quello dell'*Isabella* di Schiller non lo vede che lo spettatore. Ma la differenza è tutta a beneficio della prima. Le anime delicate vogliono un'atmosfera molle e temperata: i sentimenti gentili fuggono la troppa luce e non si espandono interamente che nella penombra. Il pennello raffaellesco di Schiller era fatto per dipingere i semitoni del sentimento femminile che lo scalpello michelangiolesco d'Alfieri disprezzava.

Passiamo ora all'osservazione d'un altro carattere, quello del Filippo. Schiller e Alfieri intesero d'accordo i lineamenti caratteristici del tiranno che dovevano porre in scena: feroce, simulatore, sospettoso. Ma Alfieri si fermò a queste linee generali che possono essere le comuni d'ogni tiranno; Schiller ne cercò, e fino ad un certo segno, ne scoprì, le gradazioni, e le varietà. Il primo scrivendo il *Filippo* aveva dinanzi il tipo classico del Tiberio di Tacito: l'altro mirava al tiranno storico spagnuolo del secolo XVI educato dall'Inquisizione e dal Concilio di Trento. Ad Alfieri più politico che filosofo, il non vedere nel tiranno che tutto male, era una cosa naturalissima, Schiller, più filosofo che politico, non poteva pensare un uomo tutto malvagio. Per Alfieri il tiranno non

è nè padre, nè sposo, nè amico; non è quasi più uomo. Per Schiller un raggio d'umanità c'è sempre anche nell'anima più nera, e se anche è profondo e nascosto egli si compiace a discendervi e cercarlo.

Da qui la diversità grande delle due figure, non ostante i segni espressi della loro comune nascita.

Cominciamo da quelle che si potrebbero dire le note caratteristiche del carattere di Filippo: il diffidar sospettoso, il tacer cupo, lo spiar geloso d'ogni atto altrui e di sè stesso, il simular studiatissimo d'ogni sua più semplice azione o innocuo pensiero. Entrambi i poeti s'accordarono nel pensare che questi erano i lati che l'arte loro doveva specialmente mettere in scena per dar maggior risalto al fondo crudele e feroce del loro personaggio. Ma i modi diversi con cui essi seppero esprimere lo stesso profilo basterebbero a caratterizzare le loro diverse scuole.

Il Filippo d'Alfieri fin dalla prima scena chiama per confidente del suo secreto, e di qual segreto! il più geloso che un uomo possa custodire, il suo ministro e servitore Gomez.

Il Filippo di Schiller non vorrebbe confidare il suo sospetto ad alcuno, nemmeno a' suoi più intimi, e se potesse lo nasconderebbe persino a sè stesso. È vero che il Filippo alfieriano rammenta a Gomez che il primo mezzo per serbar la grazia sua è d'obbedirlo e tacere; ma poi lo vuole testimonio d'un dialogo che egli avrà tra poco colla regina, affinchè l'ajuti a scoprire cosa che ogni marito anco regale non vorrebbe scoprire mai, o non vorrebbe scoprire che solo.

Ben altrimenti il Filippo di Schiller. Egli pure è roso dal medesimo sospetto: egli pure cerca un testimonio di certezza, ma in mezzo alla più angosciosa tortura del dubbio egli non lascia mai la sua maschera di marito regale e non concede ad occhio cortigiano il penetrare nella piaga del suo cuore. Vedetelo, egli ha passato una notte insonne ed angosciata: prima che albeggi, spalanca la finestra e desta egli stesso i suoi servi. Accorre il più fedele, il conte di Lerma, ansioso che al suo Re sia accaduta qualche sventura, scrutando coll'occhio sul di lui volto la ragione e gli effetti di quello svegliarsi così insolito e mattutino. Ma Filippo non vuol essere spiato: non vuol che lo si guardi, non vuole nemmeno che lo si sospetti infermo, poichè l'infermità in un Re

è una debolezza, e si sforza di mentire al suo più fido la serenità e la calma. Uditelo in Schiller stesso:

« Oh questo sogno m' atterrisce! Io voglio
« Che si raddoppi in avvenir la scolta.
« M' udiste? A prima notte... ed in segreto,
« Tutto in segreto! — Tollerar non posso
« Che... m' esplorate cogli sguardi?

Questo è il vero re simulatore. Egli non affida il suo segreto ai suoi camerieri; egli non ha confidenti, non ha amici, non crede in nessuno, non crede che a sè stesso, e se una parola incauta gli è sfuggita nel turbamento d' una notte febbrile, rammenta al famigliare che l' abbia per caso raccolta, che egli non ha veduto nè udito nulla.

Ma il Filippo di Schiller ha qualcosa di ancor più profondo di quello d' Alfieri. Il Filippo d' Alfieri sospetta la moglie infedele, e il figlio traditore, ma non ha una sola prova. Egli la cerca in compagnia d'un volgare testimonio, e a un certo punto credono, o fingono insieme, d'averla ottenuta; ma quale? Gli sguardi confusi, le parole tronche d'Isabella; i discorsi appassionati, gl' impeti giovanili di Carlo! Può bastare? Nè Isabella, nè Carlo dissero parola che potesse far testimonianza certa del loro colpevole affetto: ma sia pur vero che l' uno e l'altro avessero tenuto in presenza del Re un contegno imprudente, e tale da giustificare il concepito sospetto; poteva un padre, un marito, accontentarsi di quelle prove pur sempre dubbiose? E non doveva egli per primo riluttare all' atroce certezza, negar fede ai suoi occhi ed al suo udito, pretendere altre testimonianze prima di confessare a sè, al suo confidente, e tra poco alla corte intera il suo disonore? Il Filippo di Alfieri ha così fretta di sbarazzarsi della propria moglie e del proprio figlio che non cerca nemmeno di raccogliere quegli indizj, quelle apparenze di prove che ogni altro più volgare e feroce tiranno avrebbe cercato d'avere in sua mano. Pare che egli brami di credersi tradito per poter con più libertà insanguinare la mano. E non solo manca a quel Filippo il più lontano indizio dell' incesto, ma manca persino una prova credibile della ribel-

lione e del parricidio. Eppure egli accusa il figlio al Consiglio segreto, ma su che fondamento? Il Don Carlos della storia aveva almeno una condotta pessima, un cervello patito ed un cuore corrotto! Ma il Carlo d'Alfieri è tutto quanto di più cavalleresco, di puro e generoso si possa immaginare. Di che accusarlo dunque? Il Don Carlos della storia era in urto con tutta la corte, osteggiava aperto il potente Duca d'Alba, pretendeva autorità e comandi e finalmente teneva segrete pratiche coi nobili di Fiandra fra i quali macchinava di fuggire: ma tutto ciò nel Carlo d'Alfieri non c'è, o almeno non si vede, e il foglio di cui parla Gomez nel consiglio, è un'evidente trama del malvagio ministro e non si capisce come anche il più servile e compiacente Consiglio avrebbe potuto condannarlo. Non resta perciò se non la spiegazione che abbiamo dato altre volte: il Filippo d'Alfieri non è che il tiranno; il padre, il marito, l'uomo sono morti, anzi non sono nati mai. È il tiranno fuori della natura e al di sopra di tutte le leggi divine ed umane, il mostro morale senza arbitrio, e responsabilità, che non rende conto neanche a sè stesso delle sue azioni e fa il male per il male, senza coscienza e senza ragione.

Tutto all'opposto in Schiller. Il suo Filippo vorrebbe la prova del delitto, ma teme d'averla: desidera la certezza e ne ha paura ad un tempo. « Mirabile concordia di maledette sventurate prove! » esclama in suon doloroso quando il Duca d'Alba gli porge le lettere rubate dalla Eboli nello scrigno della Regina. Ma pur se quelle son prove per lui, non lo devono essere per chicchessia, Tutt'al più saranno testimonii di un lieve errore che egli è pronto a compatire. Però anche Alba s'avvede d'aver reso un servigio pericoloso e s'affretta a chiedere se mai il suo zelo gli avesse costato la disgrazia del suo Signore. Ma Filippo tosto:

« Io vi perdono che pensar mi feste,
« Quasi il vol d'un minuto, a tal misfatto,
« Che commettersi, o Duca, in voi potea! [1]

[1] Il testo dice « *gegen euch* » contro di voi, a danno vostro. L'*in voi* di Maffei, traduzione dell'*in vos* latino, non rende bene il pensiero di Filippo.

Ma pure nemmeno quelle lettere sono prove sufficienti: egli ne vuole altre e altre ancora, e vorrebbe udire, vedere e ancora non gli basterebbe poichè in siffatta tortura vi è un tormento anche maggior del sospetto: la certezza. Però gli è balenato un pensiero. Domingo, confessore dell'Eboli, deve possedere la chiave del segreto: venga dunque e si ascolti anche lui. E Domingo si presenta e non solo conferma il primo sospetto, ma lo aggrava d'un altro più tremendo: che la bambina che partorì Isabella quando Filippo era gravemente infermo non sia.... Scellerato pensiero che fa balzar Filippo come un tigre ferito. — Ma udite da Schiller stesso la stupenda scena:

Dom. Di che lieto stupore io son compreso
Nel vedervi, o mio Re, così tranquillo,
Moderato così!

Fil. Voi ne stupite?

Dom. Grazie al Ciel previdente, i miei timori
Furono vani, e bella in cor mi sorge
La speranza....

Fil. Timori? E che temete?

Dom. Sire, non debbo simular ch' io sia
D' un arcàno partecipe....

Fil. Ma quando,
Quando, o Signore, palesai la brama
Di partirlo con voi? Chi mi prevenne
Non dimandato? Audacia somma in vero!

Dom. Sire, il loco, il momento, ed il sigillo
Sotto cui mi fu detto, almen dovrebbe
Assolvermi da questo. In Sacramento
Confidato mi fu come una colpa
Che punge di rimorso il delicato
Animo di colei che lo scoverse,
E ne chiede perdono al Re del cielo.
La principessa in lagrime deplora,
Troppo tardi, un' accusa che funesta
Alla propria Regina uscir potrebbe.

Fil. Tenero core! — Preveder sapeste

Il perchè vi chiamai. Dall' intricato
Labirinto di cose, in cui ravvolto
Son dal cieco mio zelo, il vostro senno
Trar mi dovrà. Parlate ingenuo e franco.
Che pensar? che risolvere degg' io?
Spero da voi la verità: l' esigo
Dal vostro ministero.

Dom. Ove prescritto
Da quest' abito sacro e mansueto
A me non fosse l' esercizio eterno
Di söavi doveri, io pregherei
Non pertanto il mio Re, pel suo riposo
Il mio Re pregherei, di starne pago
Al fin qui manifesto, ed ora e sempre
Non rimovere il velo ad un segreto,
Che mai gioconda non faria la mano
Che lo sollevi. Perdonar potete
Quanto è noto finora. Un vostro detto,
E monda d' ogni fallo è la Regina.
La virtù, come l' oro e la fortuna,
Dispensano i monarchi; e sol la calma
Non mai turbata del mio Re potrebbe
I bisbigli ammutir che si concede
La maldicenza.

Fil. Il popolo bisbiglia
Di me?

Dom. Menzogne, nulla più! menzogne
Riprovevoli, o Sire!... E pur succede
Che la volgare opinion, quantunque
Non provata o fallace, al ver prevalga.

Fil. Credere già non voglio....

Dom. Un' illibata
Fama è quel solo prezïoso bene,
Al cui nobile acquisto una regina
Può gareggiar coll' ultima del volgo.

Fil. Nè di ciò, viva Dio, qui si dovrebbe
Temer!... Dominicano! udir m' è forza

Dal vostro labbro una sventura! Al fatto!
Da gran tempo io la noto in quei sembianti
Di tristo augurio. Favellate! A lungo
Non mi lasciate dolorar su questo
Letto di spine. Che suppone il volgo?

Dom. Ingannarsi potrebbe... anzi s' inganna,
Lo vi ripeto; nè turbar vi denno
Le sue credenze... nondimen se tanto
Osano sostener....

Fil. Come? vi debbo
Un secolo pregar per una stilla
Di veleno?

Dom. Ricordano le genti
Quel tempo doloroso in cui vicino
Foste, o Sire, alla tomba; e scorsi appena
Sette rapidi mesi, udir la nuova
Del parto avventurato....

Io ne stupisco
Sire!

Fil. (*al Duca d'Alba che entra*)
Toledo! un uom tu sei. Mi salva,
Da questo sacerdote!

Dom. Ove non fosse
Balenato al pensier che la novella
Ritorcersi dovea negl' innocenti
Che ve l' hanno recata....

Fil. Una bastarda
Dunque? Voi dite che sottratto a pena
Io m' avea dalla morte, allor che madre
La Regina sentissi? — Or non fu quello
(Se la memoria mi soccorre) il tempo
Che da tutti gli altari al vostro Santo
Laudi e preci volar per lo stupendo
Miracolo impetrato? E ciò che parve
Un miracolo allor più no'l sarebbe
Oggidì? Voi mentiste, o voi mentite!
Qual vi talenta ch' io ne creda? Alfine

V' ho strappata la larva!... Oh se l' inganno
Venne a' quei giorni primamente ordito,
Perduta il Santo n' ha la gloria!

Alba Inganno!

Fil. Incontrar vi potreste in un'idea
Con un accordo che non trova esempio,
Senza mature intelligenze? E farne
Me, me credete persuaso? Avvisto
Forse non mi son io come stendeste
Gl' ingordi artigli sulla vostra preda?
Di quale iniqua voluttà pasciuti
Nel mio dolor vi siete, e nello scoppio
Dell' ira mia? Non vidi io no la sete
Di questo Duca, che rapirsi anela
Il favor che si debbe al figlio mio?
L' ebrezza di quest' uomo al Ciel devoto
Nell' armar del mio braccio e della immensa
Folgore del mio sdegno il suo minuto
Livor? Pensate che la corda io sia
Da tenersi a capriccio? — Arbitro ancora
Son dell' intero mio voler; ma dove
Mi si condanni a sospettar, cominci
Il sospetto da voi!

Alba La nostra fede
Questo non attendea.

Fil. Fede? La fede
Svela il mal che minaccia, e la vendetta
Scopre i delitti già commessi. — Udiamo:
A che pro mi conduce il vostro zelo?
Se quanto ardite d' asserirmi è vero,
Se menzogna non è, che mi rimane,
Fuori il dolor del separarmi e il mesto
Trofeo della vendetta? — Ah no! sospetti
Sono i vostri e non più. Voi procedete
Per incerto cammino, e poi che tratto
M' avete all' orlo d' un abisso, in fuga
Sciagurati, vi date!

Dom. E quai migliori
Prove recarvi, se la vista, o Sire,
(Non possibil prova) a noi sol manca?
Fil. Tutti i miei Grandi adunerò, sedente
Io medesmo a giudizio, e là v' aspetto.
Se l' animo vi basti, a dirla rea,
La Regina morrà. Senza riscatto
Ella morrà col figlio mio; ma quando
A scolparsi giungesse, allor... badate!
Morrete voi. — Non piacevi l' offerta?
Non v' aggrada di farne omaggio al vero?
Risolvete!... Ammutite? A questa prova
Non osate arrischiarvi? Il falso zelo
D' un ipocrita è il vostro.
Alba Io l' oso, o Sire.
Fil. Grande ardir!... Ma sovvienmi in quante pugne
Posto avete per meno il vostro capo,
Posto colla mirabile impudenza
D' un giocator per vota aura di fama.
E che vi cale della vita? Il regio
Sangue non esporrò con uno stolto
Che speranza non ha più che di trarre
Un' oscura esistenza ad alto fine.
Sdegno un tal sagrificio. — Uscite, uscite!
Raccoglierete la regal mia mente
Nella sala del trono.

Gli è a questo punto che Filippo vedendosi solo, credendosi circondato da spioni e da traditori, diffidando di tutti, persin di sè stesso, avido di verità e tremebondo d'udirla, misura tutto il vuoto della sua regale solitudine, confessa tutta la impotenza della sua sovranità, si sente, dall'alto del suo trono, uguale agli altri uomini, anzi più miserabile di loro, ed esclama, al colmo dell'angoscia, con un grido sublime:

« Or dammi un uomo,
« Benigna Provvidenza... Assai mi desti;

« Fammi dono d' un uom. Tu sola il puoi,
« Tu che nel chiuso del pensier discendi.
« D' un amico or ti prego, io che non sono
« Onniveggente come tu. — Le menti
« Che m' hai date in ajuto a te son note,
« E con giusta mercede io compensai
« Quanto mi dier. — De' turbini ti giovi
« A far mondo, o Divina, il tuo creato,
« Ed io dei vizj di costor mi valgo,
« Moderandone il freno, a' miei disegni. —
« Ho bisogno del vero. I re non ponno
« Disseppellirne la muta sorgente
« Fra le macerie dell' error. — Mi dona
« L' uom peregrino, il puro animo aperto,
« L' intelletto sereno, e la pupilla
« Non appannata che la mia soccorra
« Nell' indagar la verità. Oh, fa ch' io trovi
« Questo raro mortal fra mille e mille
« Che s' aggirano assidui intorno al sole
« Della grandezza!

Quanti contrasti e gradazioni in questa creazione di Schiller. quanta rigidezza nella creatura d'Alfieri. È dunque un uomo colui che invoca un altro uomo e non è solo un re. Colui che sente il bisogno d' una parola sincera e confidente, che brancola intorno a sè cercando il seno dell' amicizia, per malvagio e crudele che sia, è del nostro sangue e della nostra stirpe, è infelice e mortale come noi tutti: ha nel suo cuore qualche piega nascosta d'affetto, porta nella sua corona gemmata una almeno delle spine dell'umanità che lo fanno patire e piangere come noi. Ancora un istante e lo vedrete commuoversi alle parole di suo figlio: « Oh figlio, figlio mio colle tue stesse parole hai spezzata la verga » e turbarsi e quasi credere alle parole di sua moglie, e svenuta soccorrerla pietoso, e gridar « ajuto » in tuono lamentevole. Così tra poco lo vedrete lottare contro il più terribile potere, la sovrana dei sovrani, l' Inquisizione, per protrarre la condanna del figlio suo: insomma non passerà scena, non dirà parola, non compirà atto in

cui Schiller non mostri la profonda battaglia del bene e del male che si combatte nell'anima di quel coronato Lucifero temuto dalla terra e fulminato dal cielo.

Ora un tiranno simile lo odiate forse meno, forse qualche volta lo commiserate, perchè il rimorso vi vendica e vi commove, ma lo temete di più. Sentite che un uomo così fatto che sa padroneggiare a quel modo le sue passioni, calcolare i suoi delitti, custodire i proprii segreti, è formidabile. Un tiranno cieco e bestiale atterrisce per un istante, finchè siete sotto la sua mano; ma un tiranno ragionatore e calcolatore fa fremere. D'altronde Filippo conosce a fondo il cuore umano perchè ne ha uno in petto anche lui: possiede dunque la scienza delle torture morali. Ora un carnefice che può tormentarvi l'anima e il corpo, mette i brividi. Eppoi se quei suoi lampi di bontà fossero agguati: se quei suoi impeti di rimorso, che qualche volta v'hanno commosso, fossero lacci tesi alla vostra credulità? Quale spavento! Almeno sul tiranno d'Alfieri non c'è dubbio possibile. Basta vederlo una volta per sapere di che cosa è capace. Egli non conosce nè pietà, nè amore nè amicizia: egli non conosce che l'odio. Vi odierà e voi gli darete il ricambio. Per lo meno l'inganno non sarà possibile. Voi siete avvertiti. Egli è della razza delle jene: è feroce, ma codardo e stupido, e se appena sapete schermirvi potrete salvarvi. Tutte le parole altisonanti del Filippo d'Alfieri spaventano meno dei monosillabi a fior di labbro e del passo lento e sordo del Filippo di Schiller. Nel Filippo d'Alfieri sentite l'urlo feroce d'una forza cieca e bestiale, nel Filippo di Schiller il bisbiglio cupo d'una forza calcolata e intelligente. In Alfieri la tirannide è quasi tutta materia e quasi nulla spirito: in Schiller la tirannide è tutta spirito e pochissimo materia: il che basta alla sua tremenda superiorità.

All'ultima scena il Filippo d'Alfieri entra con poco seguito di guardie e di sicarj nel carcere di Carlo, vi porta seco come un volgare manigoldo un pugnale ed una coppa, annunzia che è giunta l'ora di morte, assiste all'esecuzione, si ride della sua sentenza, vede un rio di sangue, e di qual sangue! scorrere a suoi piedi, ha una parola di raccapriccio, non di rimorso, e colla minaccia di spargere altro sangue chiude la catastrofe.

Il Filippo di Schiller entra silenzioso, non visto, accompagnato dal grande Inquisitore come dal suo spettro, non dice a Carlo che una sola parola: si volge al grande Inquisitore, e freddo, tranquillo, *kalt und still,* come tirasse l'ultima conclusione d'un ragionamento a lungo meditato, gli dice:

« Cardinale, al mio
« Debito satisfeci: or fate il vostro.

Certo quelle parole, quel pugnale, quel veleno d'Alfieri, quei due morti, tutto quel sangue vi empiono di tragico terrore, e vi mandano dal Teatro turbati e commossi. Ma quel monosillabo del Filippo di Schiller, quell'ombra fredda e sanguinosa dell'Inquisitore lì d'accanto, quelle estreme parole che non sono ancora la morte ma ne sono la sentenza, quel mistero che scende a un tratto ad involgere la catastrofe e par che la tronchi eppure la continua; tutto ciò vi produce un ben altro effetto; e se non vi fa rizzare sulla fronte i capelli, vi lascia mutoli, tristi, pensosi a fantasticare che cosa sarà di quel Carlo, che cosa di quell'Isabella, che cosa di quel Filippo, a comporre da voi stessi di quel solo filo interrotto, un nuovo Dramma di terrore, di dolore e di pietà, ben più tragico di quello che la Musa sanguigna d'Alfieri volle concentrarvi in una specie di quadro plastico nell'ultima scena della sua tragedia.

Ma la figura culminante nel Dramma di Schiller è il Marchese di Posa.

Io vi invito la volta ventura a fare con me lo studio di quest'anima.

LEZIONE DICIANNOVESIMA.

Il Marchese di Posa.

Alfieri e Schiller diedero entrambi un amico a *Carlo.* — Il *Perez* d'Alfieri. — Egli non soccorre che di parole. — Generose ma sragionate e imprudenti. — Passa come meteora e non ha sul dramma influenza veruna. — Il Marchese di Posa. — Personaggio ideale. — Esprime la libertà umana. — Questo principio risorgeva nel secolo XVIII; ma per Schiller era sempre stato. — Schiller perciò non poteva concepire un'immagine del male come Filippo, senza il suo contrapposto. — Quest'antitesi rispondeva alla sua fede d'uomo non meno che al suo ideale d'artista. — Posa non è fuori della natura. — Ma è egli nella storia? — Prima di rispondere vediamo come Schiller ideò il suo Posa. — Fino al momento in cui arriva a Madrid ha tutta la sostanza e precisione di un personaggio storico. — Ma dopo? — Gli è entrando nel dramma che si parrà la sua nobiltà. — Incontro di Posa e Carlo. — Commovente scena d'amicizia. — Il pensiero fisso di Posa è di spinger Carlo all'impresa delle Fiandre. — A ciò gli serve anche l'amore di Carlo per la Regina. — E fa di questo la magnanima sua complice. — Posa davanti a Filippo. — In questa scena Posa sfavilla intero. — Il tiranno si entusiasma per il filantropo: ma questi ne diffida. — Posa si mette sul volto la maschera di Machiavelli; ma non gli si addice. — Tutti i suoi artificj per salvar Carlo e la Fiandra falliscono. — Confessione finale di Posa alla Regina. — Ma sorge un nuovo enigma. — Ultimo convegno di Posa con Carlo. — Ma lo raggiunge la mano di Filippo. — Perchè Filippo l'ha fatto uccidere. — S'era denunziato egli stesso d'una colpa immaginaria. — Ma perchè? Perchè spera salvare col proprio sacrificio l'amico. — Sacrificio inutile. — Obbiezioni contro la condotta di Posa. — Rispondiamo al quesito se il marchese di Posa sia così legato alla realtà storica da essere un personaggio drammatico. — No. — Egli è fuori del suo tempo. — Egli era un filosofo del secolo XVIII. — Mezzo Kant, mezzo Montesquieu, trapassato per l'anima poetica di Schiller. — Da tutti amato, ma da tutti incompreso. — Un sublime anacronismo: ecco il marchese di Posa. — Si riepilogano le differenze delle due scuole Alfieriana e Schilleriana: differenze inconciliabili. — Una parola di più sul classicismo e romanticismo. — La forma Shakespeariana e Schilleriana non ha compito il suo ciclo.

Alfieri e Schiller s'incontrarono nel pensiero di dare un amico a Carlo. Una volta che i due poeti avevano modificato il *Don*

Carlos della storia, convertendo il principe dissoluto e turbolento in un giovine avvenente, cortese e generoso, era anche naturale che egli trovasse intorno a sè almeno un cuore affezionato e fedele.

Anche nella reggia di Filippo non tutti dovevano essere perversi e se non era rigorosamente storico, era certamente bello e poetico che la virtù e la sventura non restassero senza amici e difensori. Però un medesimo concetto può dar luogo a varietà di forme e d'esecuzione innumerevoli; e Schiller e Alfleri provarono anche questa volta la profonda dissomiglianza del loro genio poetico. L'amico di Alfleri, è Perez. Ma Perez chi è? Un personaggio indefinito e indefinibile come tutti gli altri personaggi della tragedia alfieriana. Che cosa fa egli nella reggia di Filippo, che grado ha, che ufficio vi occupa? Indovinatelo se vi riesce. Interviene ai consigli di Filippo e vi parla, ma con che ragione e che veste, non si sa. Dice che crebbe al fianco di Carlo fin dai più teneri anni, e che da lui fu sempre chiamato amico; ma egli intanto chiama Carlo « Signore, » e questi non si persuade a confidargli il suo segreto e a porgergli la destra, se non dopo molte preghiere e ragionamenti. Per lo meno un'amicizia simile deve avere patito molte intermittenze, o trovata occasione di espandersi assai rare volte. Perez non è della fallace turba dei cortigiani: ha sensi liberi e generosi: ha schietta e ardita la parola, e Carlo ha torto di diffidare di lui, e sta bene. Ma come poi di un uomo simile si fidava Filippo? Non lo conosceva? Lo vide crescere nella sua Corte e non sapeva che cosa pensasse e che cosa volesse, non sospettava nemmeno d'avere in lui un avversario ed un giudice? Ottusa veggenza davvero di un re sì avveduto! Quando Filippo alla fine del Consiglio, udito il parere di Perez, esclama:

> « Audace Perez fia tanto?... Alma sì fatta
> « Nasce ov'io regno? e dove io regno ha vita?

ha tutte le ragioni! solo è da meravigliarsi che egli se ne sia accorto sì tardi e che Perez abbia aspettato tanti anni a manifestarsi.

Ma accettiamo pure il Perez di Alfleri qual è, senza determi-

natezza, senza storia, ignoto o malnoto agli altri, ed a sè stesso. Che cosa fa egli per Carlo? Parla; arringa. Ammesso al consiglio segreto fra Gomez e Leonardo, altri due personaggi indefinibili, fa due discorsi in favore di Carlo e poi sparisce. Ma il peggio si è che i discorsi sono cattivi. Certo, se quello era il miglior avvocato dell'Infante di Spagna, la sua causa è spacciata. Filippo ha testè accusato il figlio di parricidio proferendosi testimonio dell'accusa. Gomez rincara accusandolo anche di segreti maneggi co' nemici dello Stato e presenta in prova un foglio intercettato a Carlo stesso. Perez dunque deve ribattere l'una e l'altra accusa, distinguendo l'una e l'altra prova. Ma che fa egli? E che razza d'argomentazioni e di arzigogoli va a trovar fuori? Uditelo:

« .... Supposto è il foglio; e troppo
« Discordi son tra lor le accuse. O il prence
« Di propria mano al parricidio infame
« Si appresta; e allor co' Batavi ribelli
« A che l'inetto patteggiar? dei Franchi
« A che i soccorsi? a che con lor diviso
« Il paterno retaggio? a che smembrato
« Il proprio regno? — Ma se pur più mite
« Far con questi empj mezzi a sè il destino
« Ei spera, allora il parricidio orrendo
« Perchè tentar? perchè così tentarlo?
« Imprender tutto, e rimanersi a mezzo,
« Vinto da che? — S'ei lo tentò in tal guisa,
« Più che colpevol, forsennato io 'l tengo.
« Ei sapea, che in difesa dei re sempre
« (Anco odiandoli) a gara veglian quelli,
« Che da lor traggon lustro, oro e possanza.

Ora intendete da voi stessi che il dilemma su cui il difensore ha fondato tutta la sua difesa cammina sui trampoli. Poichè nulla avrebbe vietato a Carlo il congiurar coi Fiamminghi per farsi così un partito ed una forza contro il proprio padre, e nello stesso tempo di attentare alla di lui vita per abbreviarsi la via del trono. Un delitto non escludeva l'altro, anzi uno poteva essere indizio e scala dell'altro.

E perdoniamo pure al mal destro avvocato tutte queste ed altre sottigliezze e sofismi da leguleio in grazia dei liberi e generosi sensi del suo discorso, e sopratutto in grazia della perorazione che è veramente eloquente e degna dell'alto sentire di Alfieri.

« . . . . Che val ch'io dica
« Che sotto un velo sagrosanto ognora,
« Religïon chiamato, havvi tal gente
« Che rei disegni ammanta, indi con arte,
« Alla celeste la privata causa
« Frammischiando, si attenta anco ministra
« Farla d'inganni orribili e di sangue?
« Chi omai nol sa? — Dirò ben io, che il prence
« Giovine ognor d'umano core e d'alti
« Sensi mostrossi; all'avvenente aspetto
« Conformi sensi; e che speranza ei dolce
« Crescea del padre, dai più teneri anni:
« E tu il dicevi, e tel credea ciascuno.
« Io 'l credo ancora, perch'uom mai non giunse
« Di cotanta empietade a un tratto al colmo.
« Dirò che ai tanti replicati oltraggi
« Null'altro ei mai che pazïenza oppose,
« Silenzio, ossequio e pianto. È ver che il pianto
« Anco è delitto spesso; havvi chi tragge
« Dall'altrui pianto l'ira... Ah! tu sei padre;
« Non adirarten, ma al suo pianger piangi;
« Ch'ei reo non è, ben infelice è molto. —
« Ma se pur mille volte anche più reo,
« Che ognun qui 'l grida, ei fosse; a morte il figlio
« Mai condannar nol può nè il debbe un padre.

Naturale però che un sì ardito e magnanimo linguaggio, anzichè scuotere l'animo di siffatti giudici, li invelenisse e inferocisse anche di più, e che d'ora innanzi l'accusato e il difensore si confondessero nell'odio loro come una sola e identica persona. Infatti Perez non si rivede più, e tra poco egli morirà trucidato da un sicario

di Filippo senza aver potuto recare al suo amico altro soccorso che di sterili parole, più generose che ragionate e prudenti.

Il Perez della tragedia alfieriana passa come meteora e non ha nè sull'intreccio della favola, nè sulla condotta dei personaggi, nè sulla catastrofe del dramma influenza veruna. All'azione anzi egli è assolutamente estraneo. Egli non è che il lampo di un'idea, una bella e onesta idea, incastrata nel discorso per solo omaggio alla virtù, ma assai meno impersonata, concreta e operosa che non la persona, pur tanto immateriale, dell'amico del Don Carlos di Schiller.

Il marchese di Posa, l'abbiamo ridetto tante volte, è un personaggio ideale. Egli è destinato da Schiller a rappresentare il pensiero dominante dell'anima sua: la libertà umana. Questo pensiero risorgeva nel secolo XVIII circondato da una luce e da una virtù novella, ma per Schiller non era morto mai: ora combattente, ora martire, ora trionfante, esso era eterno ed universale. Posa perciò nella mente di Schiller era il mito dell'umanità stessa nella più pura espressione della verità e della giustizia. Che quel mito nella varietà dei tempi e dei luoghi assuma nomi e sembianze diverse non rileva: nell'essenza è immutabile. Ed immutabili nella loro diversità di nomi e di forma sono le forze nemiche che gli contrastano e gli attraversano il cammino. Uguale però sempre, perpetua ed implacabile, la lotta. La forza nega il diritto, la teologia nega la ragione, la religione combatte le religioni, lo Stato combatte la libertà; i confini, i mari, i monti gli interessi e gli egoismi individuali, comunali e patriottici; impediscono ad ogni istante la comune fratellanza dei popoli ma ciò non ostante l'umanità non s'arresta mai, e procede sempre più verso il suo ideale divino. E questa sublime teoria, inganno o verità che sia, è il sogno di tutti i tempi, di tutti gli spiriti nobili e credenti, è la fede per cui hanno combattuto e son risorti tutti gli oppressi, ed era pure la fede di Schiller.

Pertanto questa lotta è governata dalla legge provvidenziale di tutta la natura che dal male fa sorgere il bene e dalla morte la vita.

Però quanto più buia è una notte, tanto più è prossima l'alba della risurrezione. Quanto più efferata è una tirannide e dolo-

rosa una servitù, tanto più certamente coveranno in seno la congiura segreta della libertà. « Gli è anzi nelle prigioni, esclama Schiller, che sorgono più profondi i pensieri della libertà: sono i patiboli e i roghi che ne affrettano il trionfo. » Ora a Schiller, immaginare un'incarnazione del male così mostruosa come quella dell' Inquisizione o di Filippo II, senza credere che accanto ad essi, non visto, non sospettato forse, non camminasse l'angelo del bene, era impossibile. La sua fede d'uomo vi ripugnava non meno della sua poetica d'artista.

L'ideale del carnefice senza il contrapposto dell'ideale del martire era un controsenso morale: la figura del tiranno senza l'antitesi della figura dell'apostolo diveniva un errore artistico. Poichè nell'Escuriale c'era quell'anima nera d'uomo, la giustizia e la bellezza divina volevano che là, o altrove, o in qualsivoglia angolo della terra, sfavillasse l'anima splendida dell'umanità.

Come i primi critici di Schiller abbiano potuto sostenere che un simile concetto, per ideale e mitico che possa parere, vada al di fuori o al di sopra della natura, io non lo so comprendere. Per lo meno io non so di quale natura volessero parlare. Son migliaia e migliaia d'anni che la natura umana continua a generare col miglior suo sangue gli utopisti, i sognatori, i precursori, gli apostoli, e non so vedere perchè avrebbe dovuto interrompere nel secolo XVI l'opera sua.

Il sentimento religioso commosso e innamorato dalla potenza e dalla bellezza quasi miracolosa di quegli uomini straordinarj li ha spesso immortalati su gli altari; ma la natura non volle rinunciare mai ai proprii diritti e reclamò sempre la sua parte di fattura umana anche nei tipi più prossimi alla divinità.

E non parliamo del paganesimo umanatore d'ogni Iddio; ma il Cristianesimo stesso che altro non è se non il divino incarnato nell'umanità?

Ora nella splendida costellazione di spiriti vestiti di spoglie umane che da Crisna a Prometeo, da Socrate a Cristo, da Arnaldo a Savonarola, da Rancè a Sant'Aldegonda, da Mazzini a Brown, si son trasmessi di mano in mano la fiaccola divina della verità e della giustizia, un posto c'è anche per molti astri minori, e non può essere negato al marchese di Posa.

Solo è necessario che quel concetto, perchè non resti una mera astrazione, perchè possa entrare in un dramma, o in un'età storica, perchè possa mettersi in rapporto con persone reali, si vesta pure di umanità e divenga a sua volta una persona storica e reale. L'arte è nel suo pieno diritto di creare l'ideale, ma a patto di non separarlo dal reale. L'ideale deve essere la generalizzazione, la sublimazione del reale, non la sua negazione.

E se un'opera d'arte muove da una realtà storica precisata e concretata in un'epoca o in una nazione, l'ideale deve portare il suggello della sua origine storica e della realtà particolare da cui proviene. Per spiegarmi più chiaro, il precursore d'un secolo deve esser messo in rapporto colle idee e la civiltà del secolo stesso: non confuso con quello di tutti gli altri secoli o anteriori o posteriori. Tutti i precursori e apostoli non s'assomigliano e non s'uguagliano. Uno è precursore rispetto ad un'epoca, e non lo è più, o diventa conservatore rispetto alla successiva. Arnaldo e Savonarola oggi sarebbero stati a petto di Mazzini e di Cavour dei retrivi. Lutero per Strauss è un reazionario.

Nulla vietava a Schiller di creare nel secolo XVI e nella Spagna di Filippo una figura ideale d'umanitario di quell'epoca, che ne parlasse il linguaggio, ne partecipasse le aspirazioni, ne agitasse le questioni e ne precorresse le soluzioni.

Ora il suo Posa adempie egli alle condizioni di concretezza storica e di realtà drammatica, o resta egli, come fu detto, malgrado la sua bella idealità, un personaggio lirico, anti-drammatico, una pura larva del pensiero di Schiller?

Prima di rispondere a questo quesito vediamo chi fosse il marchese di Posa, e come Schiller l'abbia messo in rapporto colle azioni e coi personaggi del suo dramma.

Il marchese Rodrigo di Posa, maltese d'origine, passò l'infanzia con Carlo nella stessa sua reggia paterna e con lui divise le scuole, i giuochi, i corrucci di quella prima età. Posa però fin d'allora palesava l'indole libera e fiera che adulto sviluppò. Superiore a Carlo per ingegno e per energia, e nulla estimando la mera superiorità della nascita e del grado, lo sentiva in sè e lo faceva prepotentemente sentire al regale compagno. Carlo invece, per usar la stessa espressione di Schiller, « deposta la speme di

poterlo emulare, » si propose d'amarlo sempre più. Ma il giovanetto Posa non tralasciava di mostrarsi sdegnoso alle profferte di quella principesca amicizia, e ostinatamente le preferiva l'affetto di qualche fanciullo miserabile e infelice, nel quale il futuro filantropo forse vedeva un'immagine dell'umanità oppressa. E il povero Carlo ne ingelosiva e ne soffriva, e l'amava sempre più; ma sopravvenne un caso a toglier di mezzo tra loro ogni disuguaglianza ed a legarli per sempre.

— Un evento improvviso, — dice Carlo stesso rammentando al reduce amico la infantile avventura:

Un evento improvviso alfin mi diede
Ciò ch' io mai non ottenni. — Alla Regina
De' Boemi, mia zia, che spettatrice
Stava ai nostri diporti, il tuo volante
Colse un' occhio e l' offese; e nel sospetto
Che da braccio maligno e non dal caso
Fosse il colpo gittato, ella ne fece
Piangendo al Re querela. Immantinente
Fummo chiamati ed a svelar costretti
Il colpevole ignoto. Il Re minaccia
Di punir gravemente il grave errore,
Fosse pur nel suo figlio. Allor ti vidi
Tremar tutto in disparte; ed io mi trassi
Con rapido consiglio al Re davanti,
E cadendogli a' piedi: — Io son, proruppi,
Il colpevole io sono: il tuo castigo
Discenda in me.

Mar. Che rammentate, o Carlo!

Carlo E discese, o Rodrigo, e nel cospetto
De' Regj famigliari, che pietosi
Mi faceano d' intorno una corona,
Tutto fu con servile atto compiuto
Nel tuo povero Carlo. Io ti guardava,
E non piangeva. Stridevano contriti
Per lo spasimo i miei denti, e non piangea.
Sotto le crudelissime percosse

Il mio sangue reale in vergognoso
Modo grondava, e non piangea.... Rodrigo!
Tu correvi al tuo Carlo, e ti serravi,
Disperato nel pianto, a' miei ginocchi:
« Oh m' hai domo l' orgoglio! Io ti prometto
Di pagarti quest' obbligo nel giorno
Che mio Re sarai. »

E protetto da quel giuramento, l' affetto dei due amici andò crescendo cogli anni finchè un inopinato evento venne a separarli. Il Duca d'Alba stesso, non sospetto panegirista del Posa, lo narrava un giorno a tutta la Corte così:

Al bando
Del gran Maestro che raccolse in Malta,
Stretta da Solimano, i Cavalieri,
Non ancor quadrilustre il giovinetto
Dall' Alcala disparve, e non chiamato
Si fece innanzi a La-Valè, dicendo:
« Mi comprar questa croce; or meritarla
Vogl' io. » — Fu questo prode un de' quaranta
Che, posti di Sant' Elmo alla difesa,
Ributtar per tre volte il turbinoso
Assalto di Piali, di Mustafà,
D' Hassem, d' Ulucciali sino a prodotto
Meriggio; e quando ne scalar le mura,
E d' attorno si vide i difensori
Tutti caduti, si gittò nel mare,
E, l' unico redento, a La-Valette
Si ricondusse. Il popolo infedele,
Scorsi due mesi, abbandonò la terra,
E fece il giovinetto agl' interrotti
Studi ritorno.

Finito il combattere Posa tornò infatti agli studi, ma fosse intolleranza della crescente oppressione della patria sua, o vaghezza di nuove conoscenze ed emozioni, lascia un bel giorno la Spagna

« Raccapriccio nel dirlo, amo mia madre.

Qual colpo per Posa! Ha creduto rivedere ancora il Carlo puro, nobile, entusiasta di ogni bella cosa, il Carlo de' suoi giovani anni, e trova un cuore infermo e deturpato da una piaga colpevole. Ha creduto trovare per la nobile causa della libertà il braccio valoroso di un principe potente, e si trova davanti un imbelle innamorato.

Pure, tutto non è perduto: anche dal male può nascere il bene; anche la passione che sta per perdere l'amico, se ben guidata, può salvarlo, e con lui l'onor di una donna e la causa della Fiandra. Posa ha deciso. Egli salverà Carlo suo malgrado. Il segreto stesso che ora possiede gli sarà un'arma, e la regina sarà il suo primo alleato. Egli non isdegnerà di procacciare a Carlo un colloquio con sua madre, perchè egli, l'uomo della fede, non può dubitare della di lei virtù, e perchè saprà bene egli suggerire anche a quella regina la parola salvatrice che sulle labbra amate sarà più potente ed ascoltata. E questa parola sarà ancora la Fiandra. E Carlo l'ha udita come una parola di condanna e insieme di purificazione, e serrato dappresso da quei due angelici consiglieri: l'amore e l'amicizia: non avrà più forza di respingerne gli ammonimenti. Appena lasciata la regina e lette le lettere di Fiandra, che Posa stesso gli fece arrivare per di lei mezzo, egli ha risoluto.

« Si franchino le Fiandre, ho risoluto.
« Essa lo brama? Ciò mi basta...

E Posa s'afferra tosto alla promessa, e spinge l'amico a chiedere al Re in luogo del Duca d'Alba il comando delle Fiandre. E Carlo promette anche questo, e nell'entusiasmo della sua nova virtù non ha più a rivolgere al suo Rodrigo che una preghiera:

Non mi riman che l'ultima preghiera,
Dammi del *tu*, Rodrigo! un tal diritto
A' tuoi pari di grado e di natale
Io sempre invidiai. Questo fraterno
Tu, questa voce famigliar mi suona

Lusinghiera all' orecchio, e colle dolci
Forme dell' uguaglianza il cor m' illude.
Quanto oppor mi vorresti io l' indovino. —
Nessun rifiuto! — È nulla a te, lo veggo;
Ma tutto al figlio d' un Monarca. — Sei
Mio fratel?

Mar. Tuo fratello.

Carlo Ora a Filippo.
Che temer più dovrei? [1] Nelle tue braccia
Il mio secolo sfido entro l' arena.

Più stupenda e commovente scena d'amicizia non vidi mai. Gli Achille e i Patroclo, i Piladi e gli Oreste, gli Oplei e i Dimanti dell' antichità nulla hanno di così tenero ed affettuoso.

Il delicato spirituale amore dell'uomo per l'uomo è proprio del Cristianesimo. Solo nell' Eurialo e Niso di Virgilio, c' è la squisitezza del sentire cristiano: ma Virgilio sentiva già l' aura dei novi tempi... *Magnus ab integro seculorum nascitur ordo — Iam nova progenies cœlo demittitur alto.*

Ma tutto non riesce subito al suo fine: nascono per via gli intoppi e le avversità. Re Filippo nega a Carlo il governo delle Fiandre; e Carlo confida l'amor suo per la matrigna alla gelosa Eboli che ora per vendetta sforzerà gli scrigni della regina, e ne manderà le lettere da lei credute prova dell' incestuosa tresca, al Re Filippo. Tutto è perduto da capo: l'impresa di Fiandra fallita, Carlo ricaduto nei lacci della sua passione, egli e la re-

[1] Ad ogni altra preferisco pei lettori che non intendono l'originale la traduzione del Maffei. I pregi e i difetti di questo traduttore son noti: difetti d'infedeltà compensati da una splendidezza di colorito e da una soavità d'armonia spesso incantevole. Però io tenni sempre il Maffei più atto a riprodurre la maniera lirica dello Schiller che lo stile drammatico e spesso *realistico* dello Shakespeare e del Goethe. Per tanto nè in questo nè in altri brani non farò osservazioni che potrebbero parer sottili. Ognuno intende anche in questo punto che l' interrogativo italiano, « *Che temer più dovrei?* « non ha più la sicurezza e la forza del positivo del « *Ich furchte nichts mehr.* » Così il « *nelle tue braccia* » non è l'*arm in arm* che risponde al *bras dessus bras dessous* francese, atteggiamento non solo d'affetto ma di forza, di mutuo soccorso e di sfida, e che poteva esser tradotto anche poeticamente: *stretto al tuo braccio.*

gina esposti alla vendetta del tremendo Filippo. Posa studia come correre al riparo, svela e delude gl'inganni delle perfida Eboli; ridesta nell'animo già oblioso di Carlo il pensiero delle Fiandre; anzi certo ormai d'aver complice alla magnanima impresa la regina, gli promette di fargliela rivedere se a volta sua gli giuri di non mai abbandonare la concertata impresa.

« Ma fisso
« Tieni intanto nel cor che un gran disegno
« Figlio della ragione e sospirato
« Dalla compressa umanità, quantunque
« Mille volte fallito, in abbandono
« Mai lasciar non si debbe. Intendi, o Carlo,
« Ti risovvenga della Fiandra.

E Carlo giura e pare rinfrancato ne' suoi propositi di virtù, ma non basta. Il pericolo ora minaccia da altra parte: dal Re. Se egli presta fede alle denunzie della Eboli e degli altri cortigiani interessati alla perdita di Carlo, se una mano benefica non corre ad arrestare la mano di Filippo prima che essa cada sul capo del figlio, che per Posa è non solo l'amico, ma il futuro capo della rivoluzione flamminga, tutto è da capo perduto.

Ma come vedere il Re, come parlargli, come rompere i suoi disegni? Filippo stesso si presta. Egli stesso vuol vedere questo uomo singolare, prode, colto, viaggiatore instancabile, che tornato in Ispagna e nella stessa sua Corte non cerca il Re, anzi lo evita; che avendo altra volta reso a lui e allo Stato segnalati servigi non chiede alcun compenso, anzi sfugge di vedere il suo regale debitore. Forse, pensa Filippo, è desso l'uomo, l'uomo vero che da tanto tempo ricerca: è desso l'amico che gli potrebbe aprire gli occhi alla verità e pacificare il suo cuore.

Venga adunque questo raro, questo misterioso Posa davanti a lui: e il Duca d'Alba stesso porti il messaggio regale.

Posa ascolta l'invito con diffidenza, ma si propone usar con arte dell'occasione e lo accetta. D'altro canto il Re nulla può contro di lui fuorchè togliergli la vita: egli può tutto gettandogl nel cuore la scintilla incendiaria del vero.

Ecco dunque il tiranno e il filantropo, il Re di tanti regni su cui non tramontava il sole e il cittadino dell'universo, una delle più temute personificazioni della forza ed uno dei più splendidi sognatori della giustizia, eccoli di fronte l'uno all'altro a misurare nel campo chiuso delle loro coscienze la loro reciproca virtù.

Qui Posa emerge intero; qui tutta l'idea di Schiller sfavilla; e l'antitesi da lui pensata, oggetto e meta di tutto il dramma, grandeggia in tutta la sua chiarezza.

Il Re offre a Posa onori ed uffici, Posa gli risponde:

« Queste mie braccia atte non sono
« Ai servigi d'un Principe
« . . . . io non voglio
« Divenir lo scarpello allor che farmi
« L'artefice m'è dato. Amor dell'uomo
« Me tutto infiamma, e dove un sol governa
« Non si concede che l'amar sè stesso.

Il Re, giudicando alla piccola stregua delle idee correnti, sospetta che quel sognatore sia uno dei tanti protestanti di cui il secolo germogliava, e Posa replicava:

« Dalla vostra, o Sire,
« La mia Fè non discorda. . . .
« . . . . Io son franteso:
« È questo il solo che temea. . . .
« . . . Me non accende
« Il risibile ardor de' novatori
« Che fan più strette le ritorte, quando
« Tutti non sanno lacerarne i nodi.
« Immatura è l'età per l'ideale
« Dei miei pensieri. Cittadino io vivo
« Fra color che verranno. . . .

E Posa di pensiero in pensiero arriva a toccare il tema a lui più caro e urgente: la Fiandra.

Date giustizia e pace alla Fiandra, esclama egli...
— E non gliela offro forse? — risponde Filippo.

Mar. Oh sì! la pace
Del cimitero. — E compiere sperate
Quanto imprendeste? ritardar la vece
Meditata dagli anni, a cui già tutto
Piega il regno di Cristo? la nascente
Primavera invernar che rinnovella
Le sembianze del mondo? e voi, voi solo
Di tutta Europa, soffermar credete,
Nelle sue velocissime rivolte,
Questa rota indefessa, a cui si lega
Il destin della terra? il braccio umano
Ne' suoi raggi interporre? Oh, no'l potrete.
Già mille e mille, in povertà contenta,
Dalla Spagna fuggiro, e nei fuggiti
Per la fe' del Vangelo il fior perdeste
De' vostri figli. Le materne braccia
Schiude agli esuli ispani Elisabetta,
E l'Anglia delle nostre arti fiorisce.
Abbandonata dalle industri mani
De' novelli credenti, una spelonca
Dolorosa è Granata; e guarda Europa
(E n'esulta in segreto) alla nemica
Che trafigge sè stessa, e dalle piaghe
Manda il sangue e la vita.
E voi pensate,
Seminando la morte e la sventura,
Piantar per gli anni eterni? oltre lo spirito
Dell'artefice suo la violenta
Opra non vive. Le radici, o Sire,
Non mettete così per la futura
Riconoscenza; invano un'aspra guerra
Colla natura sostenuta avrete,
Una vita regal vituperata
Con propositi di sangue e di ruina.

L'uomo è maggior che non pensate. Alfine
Dal letargo si desta, e raddomanda
Il suo diritto divino. Egli registra
Fra i nomi di Busiri e di Nerone
Quello ancor di Filippo, e ciò m'accora
Perchè buono voi foste.

Filip. E chi vi disse
Con tanta sicurtà che buono io fossi?

Posa Sì, per l'Arbitro eterno, io lo ripeto![1]
Rendi all'uomo il mal tolto, e come il forte
Versa dal nappo liberal l'umana
Felicità. Ne' tuoi vasti dominii
Mutarono gl'ingegni. A noi ritorna
Quel ben che ne rapisti, e Re t'innalza
Sulla plebe dei re.

(Gli si accosta ardito e lo affissa con occhi arditi ed infiammati)

Che non m'è dato
Raccogliere in un grido, in un lamento,
L'eloquente virtù dei mille e mille
Che sperano in quest'ora, e far del lampo
Che negli occhi ti veggo un sacro foco!
Alla inumana idolatria rinuncia,
Che n'oltraggia e ne spegne; a noi risplendi
Norma del vero e dell'eterno! Oh, mai,
Mai di te più non ebbe alcun mortale
Da farne un uso più divino! I Prenci
Tutti d'Europa inchinano la fronte
Rispettosi alla Spagna; e tu sovrasta
Tutti i Prenci d'Europa. — Un breve tratto
Della tua man rigeneri la terra.
Danne l'arbitrio del pensiero!

[1] Anche qui non posso tacere che il « *Sì, per l' Arbitro eterno, io lo ripeto* » non ha la forza dei tre « *Ja, bei Allmächtigen...Ja ..Ja...Filippo. ich wiederhol' es.* » Così Schiller ripete due volte il « *Geben sie was sie uns nahmen wieder* » che è proprio il « *ci ridona ciò che ci hai tolto* » e Maffei invece non dice che una volta sola e freddamente « *A noi ritorna quel ben che ne rapisti* » e finalmente il « *Gedankenfreiheit* » la libertà del pensiero « corrisponde male all'arbitrio del pensiero » usato dal traduttore.

« Raro sognatore, » mormora Filippo volgendo il capo commosso, frugato fin nelle più nascoste pieghe dell'anima da quell'insolita fede, da quell'ingenuo entusiasmo, dal franco e ardito linguaggio che mai forse non aveva udito, nè mai forse avrebbe da altri tollerato. Però in luogo di chiudere la bocca al temerario, lo eccita, lo invita a parlare, ad aprirsi più confidentemente fino che di confidenza in confidenza lo ammette al doloroso segreto del suo cuore, al sospetto contro Isabella e Don Carlos. Ma Posa, accorto e coraggioso sempre, trova anche per quell'argomento la parola delicata e opportuna, che scende sulla piaga del regale infermo come balsamo refrigerante e ne calma lo spasimo. Ormai Filippo par vinto, egli cede, egli non può più restar senza quell'uomo magico che possiede così addentro la scienza delle umane passioni e ne conosce i rimedii.

. . . . . . È già gran tempo
Che di voi m'era d'uopo. Aperto e buono,
Nè delle umane passïoni ignaro....
Io scelgo voi!

Posa. Me, Sire?

Filip. Alla reale
Mia presenza veniste, e nulla avete
Chiesto per voi. Mirabile contegno!
Voi sarete più giusto, e basso affetto
Non velerà de' vostri occhi l'acume.
Stringetevi a mio figlio, in cor scendete
Della regia mia sposa; io vi concedo
Piena licenza di venir con essi
A privati colloqui — Or mi lasciate.

Posa E poss'io riportarne una speranza
Coronata d'effetto? È questo allora
Il più bel dì della mia vita.

Filip. (*Porgendogli la mano da baciare*) Ed io
No'l porrò fra' perduti.

Posa non s'illude. Egli ha conquistato di sorpresa la fiducia di quel Re, ma egli sa bene che l'amore di lui è serpe che

guizza dalle mani più robuste. Però si prepara a combattere l'astuzia coll'astuzia, e opporre alla serpe la volpe. A questo punto il sognatore, l'umanitario si mette sul volto la maschera del Duca d'Alba e gli ruba le sue armi. Ma si vede bene che è inesperto a trattarle. La sua politica è più complicata che profonda, i suoi espedienti più bizzarri che efficaci. Il suo pensiero fisso è sempre la salvezza di Carlo e la gloria della Fiandra; anzi più questa che quella, poichè, come fa intendere più volte, Carlo non è per lui che uno strumento esecutore della grande idea. Ma ecco come colorisce il suo disegno. Egli muove dalla certezza che i sospetti di Filippo contro il figlio Carlo sieno addormentati ma non spenti. Però conviene prevenirlo prima che la belva si risvegli e faccia sentire le sue ugne. Ma in qual modo? Come impedire al genio del male di operare dopo esserne divenuto ministro? Offerendosi al Re d'essere l'occhio e lo strumento della sua giustizia. Se Posa riesce a strappare un ordine di cattura contro il figlio, per qualunque ora e circostanza, lo scopo è raggiunto. Filippo si riaddormenta sulla fede di Posa e nel punto stesso in cui non pensa più alla vendetta credendola compiuta, Carlo è salvato. Poichè nulla di più facile alla mano stessa che l'aveva chiuso in carcere il riaprirgliene la porta e metterlo in salvo. E salvo Carlo, salve le Fiandre. È vero che egli avventura a siffatto giuoco la fede e l'amore dell'amico, ma sarà per brevi istanti. Quando Carlo conoscerà le ragioni e il fine del suo apparente tradimento, tornerà suo e per sempre.

Ciò fermato nell'animo, Posa sorprende Carlo nel punto in cui chiede alla Eboli d'introdurlo nella stanza della regina, e in nome del Re lo disarma, e lo arresta. Carlo è sbalordito, la regina è confusa, le loro menti si perdono nelle più strane ipotesi; ma essi conoscono a prova l'anima di quell'uomo, e non possono credere ad una perfidia. Ne sussurra invece la parola il volgo dei cortigiani, ma non osano gittarla apertamente in viso al favorito del re, e s'affrettano a salutare il novello sole nascente.

Posa intanto ordina gli apparecchi della fuga dell'amico, ma prima di separarsi da lui, egli ha ancora un ufficio da compiere: svelare alla regina le ordite trame perchè possa secondarle e assicurare sempre più la salvezza dell'amico suo. Egli si presenta

infatti alla regina, le svela la congiura, la rassicura sulla sorte di Carlo, ma con parole così piene di funebre senso che si direbbero i presagi di una sventura. Sembra che Posa tenga a congedarsi per un viaggio senza ritorno, e ch'egli confidi a quella donna il testamento dell'anima sua.

Reg. Se v'è caro, o Marchese, il mio riposo,
Parlatemi più chiaro; in questi enimmi,
Che mi fanno terror, non avvolgete
Più la parola. Che successe?

Mar. Un'altra
Somma cosa m'avanza, e la confido,
Regina, a voi. D'un'estasi ho gioito
Da pochi eletti conosciuta. Amai
Il figliuolo d'un Re. Di questo caro,
Di quest'unico nume innamorato
Abbracciai l'universo; un paradiso
Per anime infinite io mi creava
Nell'anima di Carlo! Era pur bello
Questo mio sogno! ma non piacque al Cielo
Di lasciarmi quaggiù finchè matura
La grand'opra vedessi. — Al suo Rodrigo
Egli è tolto tra poco, ed all'amata
Cede l'amico. È qui, su questo altare,
Sul casto petto della mia Regina
Che depongo tranquillo il mio supremo
Prezioso legato. Ei qui lo trovi
Quando io più non sarò.

(*Volge altrove la faccia. Il pianto gli soffoca le parole*)

Reg. Questo è il linguaggio
Dell'uom che muore; ma sperar mi giova
Che sia l'effetto d'una febbre. Un senso
Chiudono i detti vostri?

Mar. (*studia raccogliersi, continua con ferma voce*)
A lui direte
Di recarsi al pensiero il giuramento
Che noi sulla divisa ostia facemmo

In quel tempo di voti e di speranze.
La promessa io mantenni, e gli rimasi
Fedel sino alla morte. Ora la sua. . . .
Avveri il sogno. . . .
(Oh ditelo al mio Carlo!) il sogno audace
D'uno Stato novello, etereo frutto
Della nostra amistà. Su quella pietra
Primo ei ponga le mani; o la dirozzi,
O soccomba al gran peso, a lui non caglia.
Pochi secoli andranno, e la divina
Mente coronerà d'una corona
Non dissimile a questa un suo diletto
Di progenie reale, e d'uno stesso
Foco l'accenderà. — Dite al mio Carlo
Che non irrida nella età matura
I suoi giovani sogni, e mai non getti
Al verme sepolcral d'una ragione
Ostentata più saggia i santi fiori
Nati un dì dal suo core, e che non torca
Dall'impreso cammin, se la prudenza
Leva il capo dal fango, e maledice
L'entusiasmo, che del Cielo è figlio.
Questo a lui già predissi.

Reg. Or che vorreste
Con tai parole. . . .

Mar. E ditegli ch'io pongo
Nel fraterno suo petto il ben dell'uomo:
Ch'io lo esigo da lui nella solenne
Ora della mia morte, e ch'io n'ho dritto. —
Io potea ricondurre a questo regno
Un'aurora novella. Il Re mi diede
Tutto il suo core; mi chiamò per figlio,
Tengo il regio sigillo, e gli Alba suoi
Più non son . . .

(*Si ferma a contemplare per alcuni momenti la Regina*)

Voi piangete, anima bella?
Oh, quel pianto io conosco! È l'allegrezza

Che versar ve lo fa. La spaventosa
Ora è trascorsa. — O Carlo od io! Fu ratta,
Terribile la scelta. Uno di noi
Perir dovea. Quell'uno esser io volli,
Più non vi giovi penetrar. Vi basti

Che cosa significano queste parole arcane? perchè la regina ne freme? Che cosa medita quell' uomo, che cosa sta per compiere? Quando la regina parla di morte, egli mormora « o Carlo od io ». Quando la regina gli chiede « quando ci rivedremo » egli delude la principale domanda e risponde vagamente « certo ci rivedremo » ma evita di aggiungere il quando. E alla fine si separano con accenti e con atti come fosse per sempre, come fosse per la morte. Perchè questi misteri? perchè queste reticenze perchè quell'addio così triste e quella separazione così lugubre?

Avrete tra breve la spiegazione dell'enigma. Posa, compiuti ormai tutti gli apparecchi della fuga, entra nella camera dell'amico per dargli le sue ultime istruzioni e il suo ultimo addio; ma nel punto in cui sta per congedarsi da lui, un colpo d'archibugio venuto da una delle sentinelle della prigione trapassa il cuore di Rodrigo e lo uccide.

Che cosa era avvenuto nel frattempo? Aveva Filippo scoperto l'inganno orditogli dal nuovo ministro, e come l'aveva scoperto, o chi glie lo aveva rivelato?

Cosa incredibile! Posa stesso, Posa s'era denunziato in una mentita lettera all'Orange, che sapeva anticipatamente sarebbe stata intercettata da Filippo, d'esser egli l'amante della regina, e d'essersi fino allora giovato del sospetto del Re contro il figlio Carlo per coprire meglio la sua tresca. Ma perchè? Con che scopo, con che frutto? direte voi, chiesero tosto i critici di Schiller, chiede ogni lettore, chiede Carlo stesso a chi non può intendere la ragione di quella specie di suicidio. Perchè, risponde Rodrigo, perchè il Re colpito da un fulmine sì potente, resterà così sbalordito che darà tempo a te di fuggire.

« Un fulmine che scenda
« Repentino così potentemente

« Scoterà l'oppressor; altro non chieggo,
« Egli pensa. . . . vacilla. . . . Carlo intanto
« Si ripara in Brabante.

Carlo naturalmente non vuole, non può accettare l'insano sacrificio, e a forza tenta sciogliersi dalle braccia dell'amico per correre al padre e svelargli l'inganno in cui sta per essere avvolto. Ma Posa lo stringe sempre più e gli manifesta l'ultimo suo irrevocabile voto in queste parole:

« Ascoltami, Carlo! Ebb'io la fretta,
« La scrupolosa coscienza tua,
« Quando per amor mio da fanciulletto
« Hai versato il tuo sangue? . . .
« Salvati per le Fiandre. Il tuo destino
« È d'ascendere al trono, il mio di porre
« La mia vita per te.

Ed è nel momento che Carlo spera di poter ottenere per entrambi il perdono da Filippo, che Posa cade colpito dal di lui sicario.

Ma la fine del Posa ha come troncate tutte le fila che tenevano sospesa la catastrofe e il dramma corre con rapidità alfierana al suo fine. Il dolore di Carlo già trabocca in disperate parole, e vi è un punto in cui sembra che l'angoscia gli abbia tolta la ragione e stia per avventarsi col ferro ignudo sul padre, carnefice dell'amico morto per lui.

Pure anche più tragico è lo strazio del Re... Vivesse ancora, esclama egli:

« Vivesse ancora:
« Un'India cederei per quella vita.
« Misera onnipotenza! . . . .
« . . . S'alza nel giro
« Del secol nostro un intelletto, un uomo
« Libero. . . . un solo. . . . Mi disprezza e muore.

Ma anche il rimorso è saetta che rimbalza da quel cuore di bronzo su colui che l'ha lanciata. Carlo gli assorbì tutto l'amore del grand'uomo, Carlo fu la cagione della sua morte, — ebbene Carlo porti la pena di questo nuovo amore rubato a suo padre; di questo novo delitto imposto al Re. Terribile ma vera logica del male che per ogni via e ragionamento finisce sempre al male.

« Morì per l' uomo
« Diletto idolo suo? La mia vendetta
« Caggia dunque sull' uomo... Or dall' automa
« Di quello stolto cominciar m' è caro.

E infatti Filippo sorprende il figlio nell' ultimo addio colla regina, e lo abbandona al braccio del grande Inquisitore.

« Inquisitore, al mio
« Debito satisfeci: or fate il vostro.

Sospensione assai più tragica del sanguinoso eccidio del *Filippo* d' Alfieri, e che lasciando alla fantasia dello spettatore lo immaginare l' ultima scena ne raddoppia l' orrore.

Le obbiezioni contro la condotta del Posa, dacchè è diventato l' uomo di fiducia di Filippo, fioccarono in Germania sin dal giorno in cui il dramma vide la luce, e continuano ancora. Schiller le ribattè in dodici lettere, ma non si può dire che la vittoria sia rimasta a lui.

Anch' io penso che la bella chiarezza del Posa dei primi tre atti s' oscuri negli altri due, e nell' eroe impicciolito tra i mezzucci e gl' intrigucci machiavellici, per giunta inefficaci e falliti, io non riconosco più il mio Posa di prima. Anche dal punto di vista di Posa l' arresto di Carlo non è abbastanza chiarito e giustificato, e il suo sacrificio non ha altra ragione che quella d' una febbre di martirio che confina colla pazzia. Nulla vietava a Posa di salvarsi insieme con Carlo e tutto gli prescriveva di serbarsi a difesa della nobile causa a cui si era consacrato. L' utopista anzi

appare di più quando incomincia a voler fare l'uomo pratico, che quando parlava il linguaggio esaltato del credente e dell'apostolo. Schiller volle vestire il suo filantropo colla zimarra di Machiavelli, e lo impicciolì.

Lo impicciolì, ma Posa, come dicemmo, resta pur sempre una figura ideale, e la sua altezza era fin dal suo primo apparire sì eccelsa, che per quanto abbassata non poteva mai essere adeguata alla comune misura umana.

Ed ecco giunto il momento di rispondere al quesito proposto più sopra: se l'idealità del marchese di Posa sia così legata alla realtà storica dell'epoca e dell'azione di cui è parte, da meritare il posto e il nome di un vero personaggio drammatico.

Posa è un umanitario: un credente banditore della libertà e della uguaglianza degli uomini: un sognatore della repubblica universale. Il suo ideale è la giustizia assoluta, il suo Dio non è quello d'alcuna società, d'alcuna religione e d'alcuna sètta, ma il Dio eterno di tutti i tempi e di tutti gli uomini, e sa che il suo regno è ancora lontano. Egli non è nè un protestante nè un eretico. Egli stesso si vanta di non aver a che fare co' novatori filosofici e religiosi del suo tempo. « Me non accende il risibile ardor de' novatori, che fan più stretta la ritorta quando non sanno lacerarne i nodi. »

« Immatura è l'età per l'ideale
« Dei miei pensieri: cittadino io vivo
« Fra color che verranno.

Pertanto è impossibile afferrare il senso preciso della sua dottrina. Qualche volta, quando parla di porre a capo della sua città ideale il Re di Spagna, vi sembra un precursore di Campanella. Qualche volta vi assume le sembianze di un illuminato Swedenborghiano, o di un comunista Münsteriano. Ma chiunque sia egli, non è certo nè un filosofo nè un teologo.

Le idee di libertà e d'uguaglianza sociale non eran quelle che si agitavano in quel secolo. La riforma non era stata che uno scisma teologico e politico. La stessa rivoluzione fiamminga non

fu nè filosofica nè razionalista, ma fu una vera e propria rivoluzione religiosa e aristocratica.

I famosi *gueux* non erano, come fu creduto, de' comunardi scamiciati, ma dei nobili che avevano preso quel nome di guerra. Posa adunque non poteva trarre la scintilla delle sue idee da nessuno dei focolari di rivolta che erano allora accesi, e il suo linguaggio nel secolo XVI doveva sembrare strano e apocalittico anche ai più esaltati.

Certo i semi di quelle idee erano sparsi e agitati nelle scuole filosofiche, ma esse non erano ancora uscite dal campo speculativo nè articolate in teoremi intelligibili e applicabili alle moltitudini. D'altro canto Posa non fu filosofo, nè alunno di filosofo, nè Schiller volle farlo tale. Posa è un uomo di sentimento, d'immaginazione e d'azione che traeva le sue teorie dal suo cuore e dalla sua fantasia, ma non dai libri. Però, comunque si consideri, egli è fuori del suo tempo, egli non è che un filosofo del secolo XVIII, mezzo Kant, mezzo Montesquieu, passato per l'anima poetica di Schiller; e com'egli non voleva riconoscersi cittadino del 500, così il 500 non avrebbe potuto riconoscer lui. Pertanto o più antico o più moderno de' suoi contemporanei, l'utopista adorno di tutte le beltà ideali manca della realtà storica e non può appartenere ad alcun dramma vivente dell'epoca sua. Egli riassume in una lirica sublime le idee umanitarie di Schiller, ma quanto più si libra sulle ali del suo canto e s'allontana dalla terra, tanto più perde la sua sostanza e precisione umana e cessa d'essere drammatico.

In mezzo alle figure, più o meno esattamente storiche, del Dramma, ma tutte umane, egli sorvola come il fantasma d'un altro mondo che nessuno può cogliere e afferrare.

Infatti vedete, nessuno lo intende interamente. Per Carlo, per Isabella, per Filippo, per tutti egli è un mistero. È un motivo di musica trascendente tra un concerto di voci umane, è lo spirito di Schiller che s'aggira per i giardini d'Aranjuez e i corridoi dell'Escuriale, che passa ammirato, e amato per un istante da tutti, persino dal Re, ma da tutti incompreso. Una sublime disarmonia, un divino anacronismo, ecco il marchese di Posa nel poema drammatico di Federico Schiller.

Ed ora riepiloghiamo. Fin dagli esordj del nostro studio abbiamo premesso che un parallelo nemmenó approssimativo tra il *Don Carlos* e il *Filippo* non era possibile. Prodotti di due stirpi, di due arti, di due caratteri diversi, era legge che ad ogni passo del loro sviluppo recassero il suggello della loro originaria differenza. Ciascuno dei due doveva avere i pregi e i difetti della propria nascita, e, se fosse lecito dire, della propria razza.

Il *Filippo*, tragedia classica, primeggiava per unità: il *Don Carlos*, dramma romantico, brillava per varietà; in quello precipitar l'azione, in questo sovrabbondare il discorso: quello peccar di rigidezza scultoria, questo eccedere di colorito, di chiaroscuri, di giuochi di luce; a quello bastar pochi segni per profilare de' modelli, in questo tutta la tavolozza delle passioni umane per finir dei caratteri; in quello povero e trascurato l'esame della vita interiore, in questo lussureggiante fin troppo l'analisi della passione e il dramma dello spirito.

Però venendo anche alle applicazioni tecniche la tragedia alfieriana, breve, laconica, rapida, ma oscura nei caratteri, vaga ne' sentimenti, scarsa negl'intrecci, nella sola catastrofe interessante: il dramma schilleriano loquace, lento, oscuro nell'azione, complesso nella favola, ricco nei caratteri, analitico ne' sentimenti, nella catastrofe più profondo e più logico, ma meno spettacoloso e sorprendente.

Chiarite così tutte le profonde disuguaglianze de' due drammi resta un ultimo e più alto problema. Qual è il valore intrinseco delle due scuole artistiche da cui i due drammi procedono? Qual è il criterio con cui dobbiamo giudicare e l'opinione che noi dobbiamo avere sulle scuole medesime? A dire il vero, amo farvelo notare, l'esempio del *Don Carlos* e del *Filippo* per rispondere a siffatto quesito non è bene scelto poichè nessuno è modello perfetto della sua propria scuola. Il capolavoro di Schiller è il *Guglielmo Tell*, il capolavoro d'Alfieri è il *Saul*. Se mai dunque, si dovrebbe decidere la lite piuttosto con questi sommi esemplari che coi minori.

Ma anche nel *Don Carlos* e nel *Filippo* abbiamo tanto che basta per studiare il problema. Fin dal primo giorno che io salii questa cattedra, vi dissi che il primo sommo oggetto dell'arte è l'uomo

lasciatemi quel vanto di non essermi dimenticato, nè disdetto mai. L'uomo vero, reale, della natura e della storia, sperimentalmente studiato in tutte le sue varietà, in tutti i suoi contrasti, in tutti i suoi stati; l'uomo cercato e rappresentato specialmente nella vita interiore, spirito e norma della sua esteriore. E poichè oggetto dell'arte era l'artista stesso, ne veniva che la critica si risolveva daccapo nello studio di sè stessi per conoscer l'arte.

L'uomo soggetto, attore, spettatore, giudice, parte: ecco tutta la nostra poetica. Ora tutto si potrà negare ma non questo: che nella forma romantica dell'arte, l'uomo entra in maggiore e più eletta parte che nella forma classica. Così è uno dei torti che i classicisti fanno al romanticismo d'esser troppo esteso, complesso, psicologico, di voler abbracciare troppo e troppo approfondire l'analisi delle passioni e i perchè delle azioni.

È uno invece dei vanti del classicismo d'essere sobrio, castigato, di non ammettere certe passioni, di aver per esempio escluso l'amore, limitato il campo alla famiglia ed alla donna, di concentrarsi in un aspetto unico e dominante delle cose, di fuggire i troppi contrasti che ingenerano confusione e oscurità; di pigliar l'uomo piuttosto nell'atto decisivo dell'azione, che nel lungo periodo della meditazione; di aver delle regole più certe, de' precetti più autorevoli e così via.

Però rammentiamoci bene che classicismo e romanticismo non sono una forma indigena e speciale ad una sola epoca o ad una sola stirpe. Orme profonde di romanticismo vedemmo nel teatro greco: segni di classicismo vedemmo risorgere in Inghilterra, in Germania, in Francia anche dopo Shakespeare, Schiller e Victor Hugo. Il classicismo e il romanticismo hanno una patria universale ed un'origine comune; la patria è l'umanità stessa; l'origine è la lotta perpetua della libertà e della autorità. Libertà e autorità che in politica come in filosofia, come in arte, ha i suoi diritti, le sue ragioni, i suoi confini, i suoi eccessi, che può essere anche in arte licenza e dispotismo, non meno d'ogni altra licenza e dispotismo, terribile.

A noi pertanto fra le due scuole la scelta non può essere incerta. Per me almeno, non lo è. Rispetto l'autorità, ma amo la libertà; sento anch'io il bisogno d'una norma, d'un limite, d'un

ordine, voglio che il precetto abbia la sua radice nell'uomo stesso e che la libertà medesima per sua tutela e trionfo lo codifichi. Studio il classicismo, ma sono romantico: ammiro l'uomo classico d'Alfieri, uno, severo, rigido, cittadino, eroe, tribuno, ma amo l'uomo romantico di Schiller, complesso, vario, cittadino e padre, eroe ed amante, tribuno e principe, nella casa e nella città, nell'oscurità e sul trono, ricco di tutti i contrasti della natura, delle contraddizioni del sentimento, specchio di me stesso, compendio dell'umanità intera.

Del resto, nessuna forma è perfetta: nessuna lo sarà mai. Come indefinite sono le evoluzioni della natura e della storia, come la verità non sta mai in campo chiuso, in una formola esclusiva, così tutta la verità estetica non sta nel solo romanticismo o nel solo classicismo. Vi rammentate quante volte vi ho parlato delle idee medie? Ebbene anche in arte la vittoria finale toccherà ad un'idea media, figlia del connubio delle due estreme. Quale sia quest'idea media non si può dire a priori; questo solo affermerei che non sarà mai l'effetto d'alcuna combinazione artificiale, o di alcuna poetica cervellotica, ma il prodotto graduato e spontaneo del tempo e dell'esperienza, della storia.

Le profezie sono rinvilite e non ne farò; ma parmi poter prevedere che la forma tragica alfieriana, almeno per tempo lunghissimo, non risorgerà. Affermo invece con piena certezza che la forma romantica shakespeariana e schilleriana è ben lungi dall'aver percorso tutto il suo ciclo: essa non ha ancor trovato la sua forma artistica; molto meno la sua forma drammatica. Per l'epica la quistione forse è sciolta dal romanzo moderno: per la lirica la quistione non c'è perchè la forma è sempre una; ma per la drammatica la lite è sempre aperta.

Shakespeare e Schiller sono troppo diffusi, troppo oscuri e troppo complessi; vi sono in loro eccessi e lacune che la scuola romantica non ha ancor saputo regolare, nè colmare; sopratutto il loro meccanismo scenico è difettoso; prova anche questa che il loro concetto drammatico non era pieno e sicuro.

Insomma per l'una e l'altra ragione è necessario che i drammatici lavorino ancora. Victor Hugo, Delavigne, Vigny, Dumas, Feuillet, Halm arrecarono, checchè si dica, grandi e magistrali mi-

glioramenti al paterno tipo shakespeariano, ma nemmen essi riuscirono a soddisfare tutti i desiderii, a pacificare tutti i dissidj, a sciogliere il nodo. L'età moderna è intenta a fare e disfare la tela del dramma romantico senza trovare ancora il disegno che la appaghi e la acqueti. Il nostro dramma nuota sempre in un mare alto e procelloso, nè vede a quale riva potrà afferrare. Io mi auguro che la giovine generazione ne sia la timoniera e la salvatrice.

LEZIONE VENTESIMA.

Il Polinice.

La casa de' Labdacidi. — Più tragica di quella de' Pelopidi. — Edipo rappresenta più d'ogni altra persona greca, la legge del fato. — La leggenda d'Edipo. — E d'Eteocle e Polinice. — E d'Antigone. — Tragedie nate da questa leggenda. — Nel teatro greco, nel latino, nel francese. Perchè Alfieri non assunse il tema dell'Edipo. — *I sette a Tebe* d'Eschilo. — Le *Fenicie* d'Euripide. — Il *Polinice* d'Alfieri. — Il carattere di *Giocasta* in Euripide e Alfieri. — Pregi e difetti della tragedia. — Si critica la scena del nappo. — Il *Polinice*, contro l'uso alfierano, è prolisso e verboso — La sentenza « il trono non è che una antica ingiustizia ». — La stessa sentenza in Euripide. — Fino a che punto penetrò il classico Alfieri lo spirito della vita antica.

La più tragica leggenda della Grecia eroica, è quella di Edipo e della sua casa. Essa è congiunta intimamente alla storia di Tebe di cui i Labdacidi, onde discese Edipo, furono i primi Re. E da essa principalmente deriva la sanguigna rinomanza della città di Cadmo perpetuata nella più lontana età. Naturale però che i tragici greci, fedeli rappresentatori delle origini nazionali. attingessero a piene mani in una tradizione così terribilmente ricca di episodii, di situazioni, di caratteri drammatici e ne facessero uno de' temi più favoriti e ripetuti delle loro tragedie. A ciò aggiungete che nessuno meglio d'Edipo era atto a testimoniare quella credenza nel Fato che tutta la Grecia professava. Poichè in nessuna delle più tragiche famiglie della Grecia, non esclusa quella de' Pelopidi, s'era con più implacabile ostinazione manifestata la onnipotenza di quella legge arcana superiore alla stessa ragione, superiore alla stessa fantasia umana, non espressa nè esprimibile in simboli, che regola la volontà e le azioni degli

uomini, distribuisce con imperscrutabili norme il bene ed il male, la felicità e la sventura, governa le leggi e i fenomeni della natura: è infine l'arbitra suprema della volontà stessa degli Dei, innanzi alla quale Giove stesso s'annulla. Il pubblico stesso, sempre più avido di fatti che di idee, doveva preferire la storia di Edipo a qualsiasi altra. Poichè nella tragedia de' Pelopidi c' era il fratricidio, il parricidio, l'adulterio, ma non ancora lo stupro, l'incesto, il suicidio. E per il popolo più cresce l'intreccio, più cresce l'interesse. Inoltre la progenie di Pelope aveva goduto dei giorni di fortuna e di splendore. Agamennone era stato ucciso sì, ma vendicato: Elettra era vissuta oscura, ma felice: Clitennestra era stata giustamente punita: Oreste stesso, parricida era stato alla fine assolto da Minerva e assunto nella protezione degli Dei. Ma per Edipo e la sua stirpe, nulla di tutto ciò. Il fato avverso non gli aveva lasciato un istante solo di riposo. Egli parricida, incestuoso; i suoi figli fratricidi: Giocasta suicida: Antigone sepolta viva: egli cieco, mendico, ramingo per le terre di Grecia: nessuna espiazione, nessuna equità, nessuna giustizia: il fato che si trastulla a percotere una casa senza ragione, senza pietà, senza tregua: il male che sovraneggia in tutta la sua onnipotenza e confonde i ragionamenti dell'intelletto e annienta i vani sforzi della volontà umana. Quale spettacolo più interessante per quel popolo! quale dimostrazione luminosa e insieme più tremenda della patria fede!

Suppongo che i sommi fatti della ciclica leggenda vi siano noti: io li riassumerò per sola vostra memoria e mia. Lajo figlio di Labdaco, pronipote di Cadmo, re di Tebe, s'era impalmato a Giocasta, figlia di Meneceo e sorella di Creonte. Ma per lunghi anni il loro letto era rimasto infecondo, onde Lajo s'indusse di recarsi a Delfo a consultarvi Apollo, ed a pregarlo di allegrare il suo talamo di prole maschile. E l'oracolo del Nume diede questo responso: « Non chiedere contro il volere de' numi maschia figliuolanza, poichè se un figlio a generare verrai, questi a te darà morte e tutta quindi la tua casa ne andrà sparsa di sangue. » Ma Lajo cedendo un giorno, come dice Euripide, « al piacer caldo di Bacco, » incinse d'un figlio sua moglie. Allora solo si ricordò dell'oracolo, e per scongiurarlo fece esporre il figlio sul Citerone

legato pe' piedi, nei quali, perchè più sicura tenesse la fune, il padre stesso aveva fatto una forte incisione. E dal gonfiamento rimastogli per la sconcia ferita fu nominato Edipo: *gonfio di piedi.* Ma un pastore di Polibo Re di Corinto, pascente il gregge per que' gioghi, scoperse il fanciullo e lo portò alla regina Merope, la quale avendo di poco perduto un suo figlio di recente partorito, tenne il trovatello per suo nato e lo fece credere tale all'assente marito. Se non che cresciuto negli anni Edipo venne in sospetto che altri fossero i genitori suoi, e corse a Delfo ad implorare l'aiuto dell'oracolo per scoprire la vera sua nascita, ma anche quella volta l'oracolo non diè risposta chiara: solo vaticinò all'interrogante essere suo destino uccidere il padre, mescersi con la madre e produrre detestabile prole. Udito ciò, il giovane fugge da Corinto credendo fuggire insieme il padre e la madre dall'oracolo destinati all'adempimento degli obbrobriosi presagi. Ma cammin facendo, giunto ad un angusto trivio, s'incontra nel cocchio di uno sconosciuto che gli intima di appartarsi. Edipo fieramente ricusa: l'altro minaccia: ne segue una lotta nella quale Edipo uccide lo sconosciuto ignorando d'aver ucciso il suo vero padre.

Intanto Giunone per punire i Tebani d'aver tollerato il Re Lajo colpevole d'illeciti amori col fanciullo Crisippo, aveva mandato contro loro un mostro con faccia di donna, petto, zampe, e coda di leone, e ali d'uccello, detto poi la *Sfinge*, la quale annidata sul vicino Citerone proponeva ogni giorno a' Tebani questo enigma: « qual è l'animale che prima cammina con quattro piedi, poi su due, poi su tre » sotto pena, se non riuscivano a scioglierlo, delle maggiori calamità. E poichè nessuno riusciva, il mostro calava ogni notte dal monte, si rapiva un Tebano, se lo portava nel suo covo e se lo divorava. Onde il motto: « indovinami o ti divoro ».

A cessare l'eccidio, il creduto fratello di Giocasta, che morto Lajo divideva con essa il trono di Tebe, manda un bando a tutta la Grecia in cui promette la mano di sua sorella e il proprio trono a chi avrebbe spiegato « l'enigma forte. » Edipo avido di grandezza e di regno, corre a Tebe, affronta la sfinge e spiega l'enigma. « L'animale che cammina con quattro piedi, poi con due, poi con tre, non è altri che l'uomo che da bambino va carpone, da uomo cammina sulle sue due gambe, e da vecchio adopera il

bastone che gli fa da terza gamba. Indovinelli dell'infanzia, uguali sempre ne' popoli come negli individui. E così in premio della vittoria, Edipo sposa Giocasta, ignorando entrambi, ella d'esser sua madre, egli suo figlio, e sale il trono con lei. Dall'incosciente incesto nascono Eteocle e Polinice gemelli, Ismene e Antigone, fratelli e sorelle del padre.

Ma nuovi guai sopraggiungono a Tebe: un'orribile peste uccide a un tempo gli uomini e le bestie, e desola la città. Edipo per scongiurare il fiero morbo invia ancora all'oracolo il cognato Creonte e questi riporta il responso « che la cagione di tanti mali è l'uomo che uccise già un tempo il Re Lajo e che Tebe ricovera. » Chi sarà quell'uomo? Edipo stesso è il primo a volerlo conoscere per punirlo e salvare la città, e chiama a sè l'indovino Tiresia perchè lo ajuti colla sua fatidica scienza a scoprire il reo. Ma l'indovino ricusa rispondere chiaramente, soltanto con arcani vaticinii getta il turbamento nell'animo di Edipo. Questi però continua sempre più ansioso le sue ricerche, finchè, di scoperta in scoperta, il pastore stesso che lo salvò sul Citerone viene a disascondergli tutto il mistero. Non vi ha più dubbio. Egli stesso, Edipo, è l'uccisore di suo padre, il marito di sua madre, il padre de' suoi fratelli. Tebe ne inorridisce; ma più Edipo stesso che per fuggire la vista dei testimonii viventi del suo delitto, si strappa gli occhi e, cacciato dai suoi figli avidi di regno, va in bando della patria. Ed ecco il Re fuggito da tutti, accompagnato dalla sola pietosa Antigone, unica luce dei suoi occhi, ramingare cieco e mendico per le terre di Grecia fino a che, assistito alcuni giorni da Colono, rifiutato il soccorso degli amici e de' figli stessi, sottrattosi alle cure stesse d'Antigone, scompare misteriosamente dalla terra.

Comincia allora la tragedia de'suoi discendenti. Eteocle e Polinice, sbandito il padre, avevano patteggiato di tenere un anno per ciascuno il trono, e Polinice a cui era toccato per primo, al cessare del suo termine lo restituì fedelmente al fratello. Ma questi non l'imitò, chè trascorso l'anno protestò di non voler cedere mai più il trono occupato. Alla repulsa, Polinice che s'era imparentato col Re d'Argo Adrasto, sposandone la figlia, chiama in soccorso i principi e gli eroi di Grecia e li spinge tutti insieme con-

tro la paterna città. Sette sono i Re che muovono all'assedio di Tebe, sette sono gli eserciti. Dall'alto della torre di Tebe, Antigone stessa, istrutta dall'aio, li conta e li distingue nettamente. Vengono primi Adrasto coi generi Tideo e Polinice: indi Ippomedonte, Meneceo pari a' giganti, poi il saggio Anfiarao che spingerà la prudenza fino alla fuga, ma che non resterà per questo di « ruinare a valle » [1]; indi Partenopeo, il figliuolo dell'amazzone Atalanta. Torreggia su tutti Capaneo, gigante sfidatore di Giove e delle nubi, che misura le mura della città, poco più alte di lui, per assalirle, e porta per insegna un uomo nudo recante in mano una face fiammeggiante col motto in caratteri d'oro: Arderò Tebe.

Dentro la città intanto Eteocle s'apparecchia alla difesa, e giura vendetta del fratello che viene a contendergli la corona e a empir di lutto la patria comune. Giocasta, Antigone, Ismene spendono tutta la virtù del loro affetto di madre e di sorella per metter pace tra fratelli: anzi una tradizione raccolta da Euripide e da Stazio vuole che Polinice introdotto in Tebe da loro stesse venga a offrire al regnante proposizioni di pace. Ma un nume ha posto ne' loro cuori un odio immortale e l'incontro non fa che esacerbarlo e accenderlo vieppiù. Si separano dunque giurando guerra anche più implacabile. L'uno corre al campo, l'altro alle mura, e comincia l'assalto. Ferve ad ognuna delle sette porte la pugna e la strage, ma la vittoria alla fine resta a' difensori e Tebe già ne esulta: ma ohimè! veglia sempre il fato avverso sulla stirpe d'Edipo. Eteocle e Polinice cercandosi a morte si sono incontrati sul campo, e ciechi di furore si gettano l'uno sulla spada dell'altro e cadono a un punto trafitti di colpo mortale. Accorre Giocasta, accorre Antigone, raccolgono le estreme parole dei morenti: ma Giocasta non sapendo sopportare quella nuova percossa della sua casa, procombe sui loro cadaveri.

Morti Eteocle e Polinice e non rimanendo della stirpe d'Edipo che due donne, Ismene e Antigone, e un fanciullo, figlio di Polinice, il trono di Tebe fu occupato, se legittimamente o no, varia la tradizione, da quel Creonte cognato d'Edipo che era stato testimonio e fors'anco parte di tutte le sventure della sua casa. Il primo

[1] « E non restò di ruinare a valle », dice Dante.

atto del nuovo Re fu di decretare che Eteocle, solo caduto combattendo per Tebe, fosse sepolto con tutti i funebri onori dovuti a'difensori della patria, e Polinice che aveva portato la guerra alla città paterna e empitala di sangue, giacesse insepolto preda ai cani e a' corvi, pena di morte a' trasgressori. E nessuno in Tebe avrebbe pensato a rompere il bando regale, se non era Antigone.

La pia e forte fanciulla non può lasciar senza il dovuto onore della tomba il corpo dell'amato fratello, e chi vuol sola, chi ajutata dalla sorella, chi dalla cognata Argia, sprezzando la morte, obliosa delle nozze che l' attendono con Emone figlio del Re, che pur amava riamata, tenta notte tempo la pietosa impresa, ma è sorpresa dalle scolte di Creonte e condannata a subir la pena del suo religioso delitto. Si oppone Emone, si oppongono gli auspici e gli indovini, è commossa Tebe, ma Creonte Re non ascolta che la ragione di Stato e comanda che la sentenza sia eseguita. Antigone deve essere sepolta viva in una caverna, ed è tratta a supplizio: l'innamorato Emone la segue, e riuscito vano ogni sforzo per salvarla s'uccide sul di lei cadavere. Creonte solo lacerato di dolori e da rimorsi sopravvive e invoca indarno la morte di cui fu cagione a tanti.

Su questa tela variata dal tempo e dalle tradizioni locali, ordirono liberamente i tre sommi tragici Greci: ma più di tutti Sofocle. Eschilo non prese che il dramma dei sette a Tebe e della morte di Eteocle e Polinice: Euripide pure prese le mosse dall'assedio di Tebe, ma comprese nella catastrofe il divieto della sepoltura di Polinice e la fine d'Edipo. Sofocle invece in una trilogia quasi completa espose tutti i casi d' Edipo e della sua famiglia, meno il fratricidio d'Eteocle e Polinice, scena da cui forse la sua mite e soave fantasia rifuggiva.

Dopo loro vennero i latini. È fama che Cesare stesso scrivesse in gioventù un *Edipo* che andò perduto: il napoletano Stazio svolse ampiamente il soggetto della *Tebaide:* il supposto Seneca si provò a gareggiare con Sofocle in un *Edipo.* Il nostro 500 vide un *Antigone* dell'Alamanni, un *Edipo* dell' Anguillara e un altro *Edipo* di Orsatto Giustiniani: imitazioni quasi tutte dell'imitatore Seneca. Di *Edipi* poi rampollò il teatro francese: *Edipo* di Ducis, *Edipo* di Lamotte, *Edipo* di Garnier, *Edipo* di Corneille, e mi-

gliore fra tutti l'*Edipo* di Voltaire. Racine si ristrinse al dramma *les Frères ennemis* [1].

Alfieri non poteva a meno di pagare anche lui il suo tributo al tema che tutta la scuola classica aveva tentato. Solamente, cosa strana, lasciò il soggetto principale e trattò gli episodj. Perchè? Forse sdegnò di metter mano a un tema che i francesi e più di tutto « l'inventor del nulla » avevano profanato. Pensare anche questo dell'autore del *Misogallo*, non sarebbe irragionevole.

Forse, come disse il Bozzelli, non vide nulla di tragediabile in quel soggetto di un Re vittima inconsapevole d'un delitto, punitore di sè stesso, cui mancava perciò il contrasto di due passioni che per l'Astigiano era quasi la molla obbligata, l'essenza stessa della buona tragedia? [2] Ma le sono tutte vane ricerche che se anco approdassero, nulla toglierebbero, nulla aggiungerebbero al merito d'Alfieri. Se non sentiva quel tema, fece bene a non trattarlo. Molte volte Alfieri nel *Parere* delle sue tragedie per scusare questo e quel difetto lo dice in parte colpa del soggetto. È una scusa che non conviene assolutamente menargli buona. Se sapeva che quel soggetto non era tragediabile, non lo doveva scegliere: se lo scelse, egli si è impegnato a dar la tragedia, e non gli si può accordare alcun indulto. Se invece non scelse l'*Edipo* perchè non lo sentiva, fece benissimo e non ha da renderne ragione ad alcuno Anche Eschilo ed Euripide scelsero dall'*Edipeide* gli episodj intermedj o finali e tralasciarono l'azione principale, ma che perciò? Sono elleno buone tragedie o no? La stessa domanda facciamo ad Alfieri e chiediamogli conto di quello che ha fatto, non di quello che ha tralasciato di fare. In arte peccati d'omissione non ve ne sono.

Eschilo, Euripide e Alfieri, non parlo di Seneca e di Racine, concepirono in modi diversi il dramma dei fratelli nemici. Cosa del resto troppo naturale! che appena si intenderebbe il contrario. Eschilo intese a far più propriamente una *Tebaide*, come il nome stesso della tragedia i *Sette a Tebe* annunzia, che un vero e proprio dramma domestico della famiglia d'Edipo. Non ridirò quello

[1] V'è anche un *Edipo* inglese di Dreaden.

[2] V. Bozzelli, *Della Imitazione tragica*. Edizione Lemonnier.

che il Laharpe e il Saint-Marc Girardin: che l'opera di Eschilo ha più del poema che del dramma, perchè direi cosa senza senso. Tutte le tragedie eschilee sono più epiche che drammatiche, quella essendo la forma propria, naturale del dramma primitivo.

Ma lasciando la quistione della forma, il concetto che Eschilo si sforzò di mettere in luce maggiormente, fu la commozione suscitata in Tebe, allo spettacolo d'una città cinta d'assedio, e divisa tra i fieri propositi dei forti che sfidano la pugna, e il terrore e le lamentazioni dei deboli che temono gli orrori della guerra e invocano la pace. Però la lotta d'Eteocle e Polinice, la pietà d'Antigone, non sono che episodj del dramma. Dapprincipio anzi le due sorelle non si vedono nemmeno, e la scena non è occupata che da Eteocle che rappresenta lo spirito guerriero degli uomini, e dal coro delle fanciulle tebane che esprime il sentimento pietoso delle donne. Ed è vero che in questo punto manca l'azione, e forse per noi, già avvezzi ad un'arte più adulta, l'interesse drammatico, ma non è vero che mancasse pei Greci, pei quali quel popolo per le vie, quell'andare e venire di messaggi dal campo, quella battaglia d'affetti precedenti la battaglia dell'armi, quel contrasto di guerrieri arditi e di donne spaventate, quella pittura degli orrori della guerra, dovevano rappresentare, relativamente allo stato dell'arte, un'azione piena di moto e di vita. Certo l'azione s'affretta e si concreta meglio quando entrano in scena Antigone e Ismene. Esse compajono quando viene l'annuncio che Eteocle e Polinice sono morti e i loro corpi stanno per essere portati in scena. Il coro, il popolo, allora riconosce che esse fra quante donzelle

> « Di zona il fianco cingono
> « Sono le più infelici e misere

e dopo averle confortate di pietose parole si ritraggono innanzi a loro dolore e lasciano parlar esse sole. Ed allora soltanto vi accorgete che il lutto della casa di Lajo si mesce al lutto dell'intera Tebe, e concentrate sull'episodio domestico il vostro interesse. Il quale alla fine è reso anche maggiore dall'annunzio che il Senato di Tebe (in Eschilo, Creonte non c'entra) ha proibito di dar se-

poltura a Polinice. Sorge allora in tutta la intrepidezza della pietà e dell'amor fraterno Antigone a rispondere:

> « Ai Tebani primati io poi rispondo
> « Che se meco nessuno a dargli tomba
> « Oprar vorrà, gli darò tomba io sola,
> « Sola il periglio affronterò, »

e il coro si divide, e parte s'accompagna ad Antigone e va con essa a seppellire Polinice, parte ubbidisce alle patrie leggi e segue la pompa d'Eteocle.

Euripide unì anche lui al dramma pubblico l'episodio privato, ma da maestro sperimentato li fuse più omogeneamente e pose come centro e perno di tutta l'azione il dramma domestico.

Nelle *Fenicie* v'è la città commossa dall'imminente assalto che dà sfondo e ampiezza al quadro; ma il davanti è occupato dalla famiglia d'Edipo, intorno alla quale si raccoglie il maggior interesse. Eteocle, Polinice, Giocasta, Antigone, Creonte sono tutti in scena: tutti parlano e agiscono secondo il diverso potere che su di loro esercitano le private passioni e le pubbliche sventure. Vi è anzi nelle *Fenicie* l'esuberanza di personaggi e d'intreccio che si osserva spesso nella tragedia Euripidea, e generalmente nel dramma romantico: e convengo anch'io che l'episodio dell'indovino, sebbene di questo Tiresia ne abbia fatto un grand'uso anche Sofocle, e l'altro della morte di Meneceo figlio di Creonte, erano superflui. Pertanto, ciascuno dei personaggi euripidei ha un ufficio, uno stato, un carattere: Eteocle e Polinice son due fratelli inimicati dall'interesse e dell'ambizione; più fiero e implacabile il primo; più mite e conciliante il secondo; ma nessuno dei due è disposto a cedere pur d'una minima parte le sue ragioni, pronti a difenderle col ferro e attestarle col sangue. Giocasta è madre; la madre della natura che ama d'indistinto amore i suoi figli, e tanto più quanto maggiore fu la vergogna e il dolore d'averli dati alla luce. Suprema sua cura è riconciliare i discordi figliuoli ed è ella stessa che invita Polinice a venir in Tebe perchè s'abbocchi con Eteocle e si pacifichi con lui. Antigone è la vergine greca avvezza al gineceo, timida nella folla, figlia, sorella, amante, l'unico fiore immacolato della casa d'Edipo.

Ma tutti i loro sforzi per impedire il fratricidio riescono vani: Eteocle e Polinice cadono combattendo furiosamente, l'uno sul ferro dell' altro: e solo prima di morire si volgono alla madre chiedendole perdono del lutto di che furono cagione ad essa ed alla città nativa.

A tanto strazio Giocasta non sopravvive e si uccide sui loro corpi. I loro tre cadaveri sono portati sulla scena, ed alla presenza di tutto il popolo, Antigone scioglie il funebre compianto. Qui avrebbe dovuto finire il dramma d' Euripide, ma qui ne comincia un altro. I tristissimi lai d' Antigone traggono il cieco Edipo dalla oscura stanza dove stava quasi sepolto, e viene a mescere il suo pianto a quello della figlia. Ma Creonte, già succeduto a' morti nipoti nel trono di Tebe, pon fine alle querele, scaccia il misero Edipo cagione prima di tutte le sciagure della città, ordina gli onori funebri di Eteocle, vieta la sepoltura di Polinice, e vuol forzare Antigone a sposare il figlio Emone a cui era già promessa. Ma Antigone ricusa e preferisce l' esiglio col padre, e col loro esiglio il dramma finisce. Ora, sebbene la comparsa d'Edipo, cieco, brancolante sui cadaveri dei figli, sia da porsi fra le più tragiche ispirazioni del teatro di tutti i tempi, conviene però confessare che questo nuovo dramma che viene a innestarsi nel primo, è un grave errore, in cui e Sofocle ed Eschilo si sarebbero guardati dal cadere, e che dà una prova di più della smoderata fantasia Euripidea che rompeva spesso, per vaghezza di grandiosità, i precetti dell' arte più ovvia e più ragionevole.

Alfieri nel suo *Polinice* si rammenta più d' Euripide che d' Eschilo, ma, conviene riconoscerlo, non segue ligiamente le orme d' alcuno. Anzi l' indipendenza dell' ingegno d' Alfieri e il suo orrore d'ogni imitazione servile, non si manifestano in nessun luogo più palesi che nei soggetti di tema greco o eroico, trattati da altri. Egli fa da sè e da capo. Muta i caratteri, aggiunge e toglie situazioni, sceglie con libertà la tradizione storica che più gli conviene e la piega al suo concetto. Solo è da chiedersi se le mutazioni sieno miglioramenti, e se la libertà produca frutti adeguati. Anche Alfieri concepì il dramma dei fratelli nemici press' a poco come Euripide: e come prima di lui l'aveva concepito Racine nei *Frères ennemis:* Tebe assediata dai sette Re alla vigilia dell'as-

salto: Eteocle e Polinice prossimi a venir alle mani per il regno: Giocasta e Antigone che tentano invano conciliarli: Polinice introdotto dalla madre nella reggia del fratello con proferte di pace: incontro de' fratelli ne' quali s' accende anche più la fiamma del loro odio: sforzi della madre e della sorella per pacificarli: scoppio finale dell' ira fraterna: la pugna in campo e la morte.

Solo Alfieri a questo disegno generale comune a tutti i suoi predecessori, introdusse alcune varianti e alcune novità tutte sue. Anzi tutto restrinse il dramma nella reggia d'Eteocle e gli tolse ogni carattere pubblico. La tragedia di Tebe minacciata da guerra mortale non si vede, non si sospetta nemmeno; si direbbe che a quella contesa de' due fratelli, a cui pure è congiunto il destino d' un regno, il popolo Tebano sia interamente estraneo. Gli attori del dramma domestico par che si aggirino fra un popolo di addormentati o di morti! Non un' eco dal campo nemico: non un sentore della strage che si prepara. Siamo già nel solito difetto d' Alfieri: delle ombre d' uomini che vagano in un deserto senza confini.

Ma alterazioni non meno profonde arrecò al carattere dei personaggi e ai particolari della favola. Euripide, simile in questo ad Eschilo e Sofocle, trattò il soggetto terribile dell' *Edipeide* con una sobrietà e delicatezza di tinte che forse mai non aveva usato. Da grande artista qual era, sentì che non era mestieri di incupire di più con immaginarj colori un evento per sè già tanto tragico, e si sforzò piuttosto a temperare la luce che ad accrescerla. Da ciò quella nube di triste monotonia diffusa su tutti i personaggi, che scema l'orrore naturale degli avvenimenti e li concilia anche colle anime più sensitive e delicate. Da ciò altresì la poca varietà di caratteri; chè dove il fato tutti tiranneggia e adegua, le profonde differenze del bene e del male sbiadiscono e il conflitto delle volontà e delle passioni perde colla libertà il suo principale motore. Però anche in Euripide la differenza dei caratteri di Eteocle e di Polinice è quasi minima. Polinice è forse d' una leggiera tinta più sentimentale, ma non è meno del fratello ambizioso di regno e non meno di lui diffidente nei negoziati di pace, non meno feroce nella pugna. Anzi in Euripide è Polinice che essendo ferito prima, mentre Eteocle si ricurva su di lui per soccorrerlo

lo uccide a tradimento. In compenso però nulla di eccessivo, nulla di caricato nel loro odio. Si sfidano in campo e morenti s'impietosiscono entrambi alla vista della madre e ne cercano il perdono. E questa quasi uguaglianza, quasi moderazione nel bene e nel male, nel torto e nella ragione, rende più naturale e ragionevole l'amor indistinto della madre per i suoi due figliuoli. Nello stesso tempo non c'è bisogno di esterne circostanze per eccitare il loro odio e rendere inevitabile il fratricidio. Son due fratelli che si odiano e si odiano per decreto del fato che li dannò a morte: ciò basta! Però nel concetto greco è il fato stesso che allieva l'orrore del fratricidio e ne rende più commiserevoli gli autori. Per Alfieri invece i due fratelli non possono essere uguali. Se lo fossero, oltrechè scemare colla monotonia l'interesse della commedia, l'empirebbero di tanto orrore da renderla insopportabile. Però necessari i contrasti e le varietà, non d'ogni personaggio in sè stesso, ma d'un personaggio contro l'altro. Quindi Eteocle iniquo, perverso, traditore, Polinice pio, leale, cavalleresco. E siccome però con questo contrasto così profondo, il doppio fratricidio non potrebbe più riuscire o sarebbe meno spiegabile, ecco Alfieri conchiudere colla necessità d'inventare nuovi personaggi e nuove circostanze per complicare l'azione in guisa che il fratricidio divenga inevitabile. Quindi lo zio Creonte che in Euripide è neutrale, interposto come un cattivo genio tra i due fratelli, che li inganna, li calunnia, li aizza a vicenda al delitto di cui egli deve giovarsi: quindi Eteocle che fingendo accettare la proposta di pace, avvelena la tazza sulla quale il fratello deve giurarla: quindi Eteocle morente che uccide a tradimento Polinice, e infine Eteocle che muore dicendo:

« . . . . Son vendicato — io moro
« E ancor ti abborro.

E Polinice che risponde:

« Io moro.... e a te perdono....

Con questo concetto Alfieri ordì una mediocre tragedia moderna; ma la tragedia greca non c'è più. Eteocle è un tiranno plebeo:

Polinice un eroe volubile, vittime entrambi de' cupi disegni dello zio Creonte. La fatalità che è cagione e insieme scusa e mitigazione del loro odio, sparisce per lasciar luogo ad un volgare conflitto di ambiziose passioni.

E quel che è più, Alfieri tolse alla madre non direi il solo, ma certo il più accettabile e convincente motivo della sua materna equità. Che una madre ami di pari amore i suoi figli, anche se parimente colpevoli, s'intende, ma che ella ami e protegga allo stesso modo tanto il figlio sleale e scellerato, quanto il figlio leale ed innocente, tanto Polinice che viene ingenuamente nella casa del fratello a giurare la pace, quanto Eteocle che gli appresta la morte nel rito stesso del giuramento: questo sarà un trionfo della maternità animale, incosciente e priva d'ogni criterio morale, ma certo non è il trionfo della madre umana e ragionevole come doveva essere una moglie e madre di Re, come tutta la poesia greca ritrasse Giocasta!

Ma al carattere di Giocasta, Alfieri fece un' alterazione anche più profonda. E sempre per la stessa ragione che Alfieri non s'era penetrato dello spirito del Fato antico e non poteva animarne i suoi personaggi. Se tutte le sventure della stirpe di Lajo nacquero da un fato ineluttabile, Edipo era meno colpevole, Giocasta meno impura, i figli usciti dall' involontario incesto degni soltanto di commiserazione e d'amore. Però in Euripide, Giocasta riguarda il connubio col figlio più come una sventura che come un delitto e ne parla più con accento di dolore che di rimorso. Ella si sente irresponsabile. Edipo non fu che misero: e le nozze per ogni altro infami non furono per lei che infauste.

« Edipo egli è, quel figlio mio, che fatto
« Perciò sire di Tebe, in man lo scettro
« Ne stringe, e nozze con la propria madre
« Fa, non sapendo, ahi misero, e la madre,
« Pur non sapendo, col figliuol si mesce.

Così, sentendosi pura nel cuore, le sue preghiere si alzano a Giove col coraggio dell' innocenza ingiustamente percossa:

« Deh Giove
« Abitante del cielo i bei sereni,
« Deh tu ne salva, e ai miei figli dà pace,
« Non dèi lasciar, se savio sei, che sempre
« Uno stesso mortal sia sventurato;

Tuttavia, sebbene incolpevole del fatto, ella non ignora che il fatto è impuro e con pudica cautela ne evita il discorso, specialmente co' figli, o se vi è forzata, lo tocca con delicatezza, vi scivola sopra rapidamente e lo tronca al più presto.

« Strugge d' Edipo un qualche Dio la schiatta;
« E fe' principio alle sventure il mio
« Illegittimo parto, e del tuo padre
« Indi con me le scellerate nozze
« E il nascer tuo.... Ma ciò ridir che giova?
« D' uopo è soffrir tutto che vien da' numi.

E da quel momento non più una parola con chicchessia dell'incasto tema. La madre è donna: essa ha il senso profondo del pudore. Colpevole o innocente, essa vede la bruttezza della sua macchia e la nasconde. Ella sa che la più piccola allusione a quel funesto passato non fa che evocare più viva la memoria della sua vergogna. Però ella non si difende, perchè anche la difesa in quel caso sul labbro di donna è impudica; ma tace. Il silenzio in lei è un istinto e insieme un artificio. Se i suoi figli riescono a dimenticare il modo orrendo della loro nascita; essa non ha più rivale fra le madri: poichè nessuno più di lei ha amato le sue creature, e cessa di vedere in essa la donna impura e maledetta, per non vedere più che la madre [1].

Così non può dirsi della Giocasta d'Alfieri. Nulla di verecondo e di delicato in lei. Ella crede che il suo fallo sia colpevole, tanto

[1] Anche la Giocasta di Racine non tocca mai della sua colpa fatale. Ma, considerato il carattere della tragedia francese nel secolo XVII, è dubbio se il pudico silenzio di Giocasta derivi da un profondo pensiero del poeta o sia l'effetto delle regole della *convenance*, a cui quel teatro cortigiano del secolo di Luigi XIV non avrebbe potuto impunemente sottrarsi.

colpevole da meritare essa sola la giusta tremenda ira degli Dei: eppure, invece di nasconderlo, lo ostenta, lo strascina per tutta la scena, ne riparla a tutti, a ogni istante, senza badare nè come nè a chi parla, pigliando spesso per confidente la sua stessa figlia e usando con lei una tale ignuda precisione di frasi, che, non una vergine, ma ne dovrebbe diventar rossa di vergogna una cortigiana. Infatti fin dalla prima scena ecco il bel discorso che fa alla figliuola:

« Tu sola ormai della mia prole infausta,
« Antigone, tu sola, alcun conforto
« Rechi al mortal mio duolo: e a te pur vita
« L' incesto diè: ma il rio natal smentisci.
« D' Edippo io moglie, e in un di Edippo madre,
« Inorridir di madre al nome io soglio:
« Eppur da te caro mi è quasi il nome
« Udir di madre... Oh! se appellar miei figli
« I tuoi fratelli ardissi! Oh! se ai superni
« Numi innalzar la mia colpevol voce!
« Io pregherei che in me volgesser sola,
« In me, la giusta loro ira tremenda.

Ma per parlar più chiaro ella aspetta che tutta la famiglia sia raccolta: allora si direbbe quasi che si compiace a destare non la pietà ma l' orrore de' figli; e gettato ogni pudibondo velo di donna così esclama:

« Empj, voi soli; ed io che a voi son madre.
« Or via si ammendi il fallo mio: quel ferro
« Volgete in me: son vostro sangue anch' io;
« Emuli al male oprar, d' Edippo figli,
« Nati al delitto, ed al delitto spinti
« Dalle furie implacabili, qui, qui
« Torcete i brandi; eccolo il ventre infame,
« Stanza d' infame nascimento. Ucciso
« Non il fratel, da voi la madre uccisa;
« Ben altro è il fallo; e ben di voi più degno.

E altrove anche più orrendamente, quasi Erinni briaca:

« . . . . D'Edippo or figli
« Veraci siete, e figli miei. — Ravviso
« Le Furie in voi, che al nuzial mio letto
« Ebbi pronube già. Ma, il mio misfatto
« Già già voi state ad espiar vicini:
« Fia dell'incesto il fratricidio ammenda. —
« Che più s'indugia, o prodi? a che ristarvi
« Dall'ire vostre omai?...

Così incasta, spesso oscena, donna quasi mai, la Giocasta d'Alfieri è anche meno madre di tutte. In Euripide, Giocasta, udito che i figli stanno per incontrarsi fuor di Tebe a mortale duello, chiama ad alte grida la figlia e la invita a correre con essa al campo e sciogliere la lite de' fratelli.

Ant. E come, o madre?
Gio. Meco insieme cadendo innanzi a loro.
Ant. Guidami dunque alli duo campi in mezzo;
Indugiar non si vuole.
Gio. Affretta, o figlia,
Affretta il piè. Se i lor colpi io prevengo,
Luce di vita ancor godrò: se morti
Son essi, e morta anch'io cadrò con loro.

E vanno insieme, ma ahi troppo tardi! La pugna è finita. Polinice ed Eteocle sono già morenti. Che fa allora la madre? Piange, impreca, vomita insulti e maledizioni? No! senza una parola, senza un gemito, muore.

« . . . . E la madre a sì funesto caso
« Di dolor sopraffatta abbrancò il brando
« Dell'un de' morti, e orribil cosa, il figge
« Nella gola a sè stessa e sopra i figli
« Cade morendo e l'uno e l'altro abbraccia.

che fa invece la Giocasta alfierana? Intanto che i suoi figliuoli

si scannano, passeggia per la reggia a spargere inutili lamenti, e quando finalmente vede i due figli cadere l'uno sull'altro, lancia agli Dei una lunga invettiva e cade svenuta nelle braccia d'Antigone. È strano che Alfieri, così terribile trucidatore de' suoi personaggi, abbia risparmiato a sì orribil punto Giocasta![1] Per contro Sofocle, con ispirazione anche più alta d'Euripide, fa morire Giocasta appena essa scopre d'essere stata la moglie di suo figlio. Euripide la fa svenare sul cadavere de' suoi figli e nell'uno e nell'altro poeta la donna e la madre ingrandisce nell'espiazione. Alfieri, lasciando viva quella madre impura e maledetta, quasi vedova di marito, orba di figli, l'ha rimpicciolita. Il *Polinice* è la seconda tragedia d'Alfieri, e si risente più che ogni altra dell'inesperienza dell'esordiente. Le manca persino quella semplice chiarezza di disegno e quella rapidità d'esecuzione, che è uno de' massimi pregi della tragedia alfieriana. Così, a mo' d'esempio, è vero che la ragione per cui Creonte infiamma alternamente all'ira i due fratelli, non appare ben chiara; poichè, dice giustamente il Calzabigi, « può egli Creonte verisimilmente sperare la morte contemporanea d'ambedue per impadronirsi egli medesimo del disputato scettro? » Molto meno è chiara la trama della tazza. Chi l'avvelenò? Eteocle solo? Ma se egli voleva liberarsi del fratello col veleno, come si spiega l'ardente brama ch'egli ha sempre nutrito di venir col fratello all'armi? O Eteocle d'accordo con Creonte? Ma allora come si interpretano quelle parole minacciose che Eteocle rivolge a Creonte, quasi in lui avesse scoperto un traditore?

> « Tu Creonte a morir pensa nel campo:
> « Tra il ferro argivo e la tebana scure
> « Scelta ti lascio?

Che se invece il nappo non fu avvelenato che da Creonte all'insaputa d'Eteocle, perchè questi ricusa di bere nel nappo che gli

[1] Anche Racine fa morire Giocasta, e subito dopo i figli, e la seguono tosto Antigone, Emone, che aggiunti a Polinice ed Eteocle farebbero in una sola tragedia cinque morti. Tutti però dentro la scena. Il solo che sarebbe morto sotto gli occhi del pubblico sarebbe stato Creonte, se Attala non gli strappava la spada. Allora di vivi non restavano più che i due confidenti, Olimpia ed Attala.

porge, togliendosi così il mezzo di chiarire in faccia a tutta la corte sè innocente, Polinice calunniatore? La scena del nappo è ben condotta ne' particolari, e piena d'effetto scenico, ma se può blandire l'occhio e l'orecchio, non credo che possa appagare la ragione e il sentimento. Così le scene tra fratello e fratello e tra i fratelli e la madre sono troppo ripetute in ogni atto, e ingenerano ritardo nell'azione, monotonia nel discorso, fastidio nello spettatore. Euripide fa incontrare i due fratelli e la madre una volta sola, e fallito il tentativo di conciliazione si separano per non rivedersi mai più. In Alfieri tornano a ogni tratto i fratelli a ripetersi gli stessi improperj, la madre a ricantar le stesse querele, e non si va mai avanti.

Per dir tutto, vi è nel *Polinice* una verbosità sentenziosa che non è certo il vizio consueto delle tragedie alfieriane. E si noti questa volta che alcuna delle sue più celebrate sentenze non sono che una rimembranza delle sentenze stesse d'Euripide. Cosa che per Alfieri non si può dire che di rado, ma che pure a questo luogo è giusto. Infatti la sentenza di Giocasta « il trono non è che una antica ingiustizia, » è la traduzione del concetto Euripideo: « il regno non è che una fortunata ingiustizia ». Dove vedete quanto esprima di più il fortunato che l'antico: poichè l'antico non contiene che un'idea di tempo facile a sottintendersi, e certamente meno significante del fortunato che contiene insieme a quella d'una lunga durata la spiegazione per cui l'ingiustizia ha potuto durare, cioè la fortuna. Ma tutto il discorso della Giocasta dell'Alfieri è ispirato da quello d'Euripide. Entrambe le Giocaste, per dissuadere i figli dalla fraterna lotta, ricorrono all'argomento della inanità dell'ambizione umana e dei pericolosi splendori del trono; ma con questa differenza: che la Giocasta d'Alfieri non dirige il discorso che a Polinice, a quello cioè de' suoi figli che non possedendo il trono doveva sentirne più il desiderio ed essere meno disposto ad ascoltare le argomentazioni materne: mentre la Giocasta d'Euripide lo indirizza contemporaneamente a tutti e due i figliuoli, ma più specialmente ad Eteocle, che avendo già provato il peso della corona, poteva esserne già stanco e disilluso.

Codesto punto del discorso della madre a' figliuoli fu occasione

di grande gara fra i molti drammaturghi del Polinice. Seneca la fa parlare in un modo, Racine in un altro, Garnier in un terzo, Alfieri in un quarto; e potrebbe essere uno studio curioso il vedere come e perchè questi poeti usarono tante diversità d'argomenti per persuadere la stessa cosa.

Alfieri naturalmente fa parlare la madre colle sue idee. Il trono è un'illusione, il trono è un'ingiustizia, la fonte di tutti i guai e la causa prima di tutti i delitti, dunque non merita che due fratelli si trucidino per esso, e via dicendo:

« Sublime fin d'ogni tuo voto è dunque
« Di Tebe il trono? Oh! non sai tu che in Tebe
« Sommo infortunio è il trono? Il pensier volgi
« Agli avi tuoi: qual ebbe in Tebe scettro
« E non delitti? Illustre certo è il seggio
« Dove Edippo sedea. Temi tu forse,
« Non sappia il mondo ch'ebbe figli Edippo? —
« Virtude hai tu? lascia a' spergiuri il trono.
« Vuoi tu vendetta del fratel? ch'ei venga
« In odio a Tebe, a Grecia, al mondo, ai Numi?
« Lascia ch'ei regni. — Anch'io, sul soglio nata
« Miseri giorni infra sue pompe vane,
« Giorni di pianto, ogni più oscuro stato
« Invidïando, io trassi. — Oh fero trono!
« Ch'altro sei tu che un'ingiustizia antica,
« Ognor sofferta, e più abborrita ognora?
« Mai non t'avess'io avuto, onor funesto!
« Ch'io non sarei madre or d'Edippo e moglie;
« Ch'io non sarei di voi, perfidi, madre.

A voi forse più che una donna sarà parso d'udire le invettive d'un tribuno che fulmina dai rostri l'aborrita tirannide: e in Alfieri infatti il tribuno non taceva mai.

Udite invece il discorso della *Giocasta* d'Euripide.

« Figlio Etéocle, non tutti i mali insieme
« Van con l'età senile. Esperïenza

« È di saggi consigli insegnatrice,
« Più che a' gioveni, a' vecchi. E perchè tanto
« Ami tu delle dee, la dea più trista,
« Ambizione? Ah no! lasciala: è iniqua
« Cotesta diva: ella in cittadi, in case
« Entra beate, e n'esce fuor con morte
« Di chi l'accolse. E tu per lei deliri!
« Meglio è pur, figlio mio, senno è migliore
« Eguaglianza onorar: dessa è che lega
« Con gli amici gli amici, i federati
« Coi federati e le città fra loro.
« Natural dritto è agli uomini eguaglianza;
« Mentre del più sempre inimico è il meno,
« Ed han quindi principio odii e rancori.
« Egualità misure all' uomo e pesi
« E numeri prescrisse; e con sua legge
« L'opaco della notte occhio, e il vivace
« Lume del Sol per l'annuo corso in giro
« Van camminando, e alternamente cede
« L'uno all'altro senz'ira. E che? se il giorno
« E la notte del par servono all'uomo,
« Tu soffrir non vorrai delle paterne
« Case egual col fratello aver la parte?
« Ragione ov'è? — Deh perchè mai tu il regno
« (Fortunata ingiustizia) in pregio hai tanto?
« Gran cosa estimi esser fastoso oggetto
« Degli altrui sguardi? È vuota cosa, o figlio. —
« Vuoi, molto avendo, affaticarti molto
« Per aver più? Che cosa è il più? Non altro
« Che una parola. È ciò che basta assai,
« A chi temprar sa le sue voglie. Ed anco
« Proprii dell'uom non son gli averi: in presto
« Li teniam dagli dei: quando a lor piace,
« Li ritolgon gli dei; sicchè non ferma
« No, ma labile cosa è la fortuna.
« Or ben, se a scerre io qui ti porgo innanzi
« Qual più brami, o regnare, o salvar Tebe;

« Dirai, regnare? Ah! se il fratel ti vince;
« Se dell'asta Cadmea gli Argivi brandi
« Trionferan, vedrai doma e prostrata
« Questa di Cadmo alma città; vedrai
« Fieri nimici a forza menar schiave
« Donne e donzelle; e dolorose a Tebe
« Quindi saran le tue ricchezze; e reo,
« Tu reo d'infausta ambizïon sarai. —
« Questo, Etéocle, a te dico: or mie parole
« Volgo a te, Polinice. — Un mal pensato
« Favor ti fece Adrasto, e mal tu avvisi,
« Tebe venendo ad assaltar con l'armi.
« Di': se la giungi ad espugnar (che mai
« Non avvenga però!), come trofeo
« Ergerai di tal guerra? e come all'are
« Sacrificii farai di grazie ai numi
« Per la patria conquisa? E su le spoglie
« Là dell'Inaco in riva inscriverai:
« — Queste spoglie ponea dell'arsa Tebe
« Polinice agli dei? — Deh no, deh figlio,
« Mai tal gloria da' Greci a te non venga!
« Che se il vinto tu fossi, e di quest'altro
« Superasse il poter, come tornarne
« Potresti ad Argo, qua morti lasciando
« Le migliaja d'Argivi? E fia chi dica:
« — Oh! nozze in ver malaugurate Adrasto
« Tu componevi. Per sola una sposa
« Tanti perimmo. — Un doppio danno, o figlio,
« Tu corri: e privo esser di quelli, e a mezzo
« Cader dell'opra. — Ambo cessate or dunque
« Dal voler troppo, ah sì, cessate! Insana
« Brama che due per una cosa sola
« Spinge a cozzar, somma sventura è sempre.

Certo anche il discorso di questa Giocasta è artificioso: vorrei dire un po' rettorico; ma è un artificio pensato, una rettorica scelta con criterio e con ragione. Se ella potesse parlare proprio

col suo cuore di madre, ella non andrebbe a cercar tanti arzigogoli, e direbbe senz'altro: vi ho partoriti, siete miei figli e siete fratelli, amatevi e vivete. Ma poichè la salvezza de' figli la sforza a diventar oratrice, ed a prendere degli andirivieni per arrivare al vivo del loro cuore, ella non esita a fare anche questo e diventa avvocatessa. Che cosa non sa fare l'amor di madre! Ella sa pertanto che de' due figliuoli, Eteocle è il più calcolatore e positivo, e Polinice il più eroico e sentimentale. Dunque ella sceglie e distingue i suoi argomenti secondo il carattere delle persone che deve convertire. A Eteocle i calcoli della ragione: a Polinice le emozioni del sentimento. A Eteocle la caducità del trono, le incertezze de' beni terreni, il pericolo a cui una guerra espone le sue ricchezze: tutto ciò che può persuadere la sua mente: a Polinice lo spettacolo sanguinoso della guerra, le maledizioni dei vinti, il lutto delle case, la collera degli Dei; tutto ciò che può parlar al suo cuore più ambizioso di gloria che di potere. Però anche per questo, fra tutte le Giocaste nate dall'arte antica e moderna, la palma resta a quella d'Euripide.

È mestieri mi fermi. Cominciando questa lezione m'era proposto finir con Antigone, ma il discorso mi trasportò a deriva e non ho potuto nemmeno avvicinarmi al porto. Non credo però oziose, a chi studia l'Alfieri, le cose toccate; esse aprono se non altro la discussione su questo quesito, che la critica non ha ancora studiato sufficientemente e che pure è importantissimo: Il classico Alfieri, tutto imbevuto di idee e di dottrine di esempi greco-latini, fino a che punto penetrò lo spirito della vita antica; fino a che punto fu davvero greco e fu davvero romano? Forse alla fine del nostro studio udremo questo responso. Greco nulla, romano un poco; ma sopratutto e sempre Alfieri.

Ma poichè non è questo un enigma di sfinge tebana, abbiamo tempo di studiare con pace il quesito senza paura d'esserne divorati.

LEZIONE VENTESIMAPRIMA.

L'Antigone.

La pietà verso gli estinti. — Varia nelle forme universali perpetue del sentimento. — Questo sentimento si spiritualizza allo spiritualizzarsi della religione. — Il ulto degli estinti in Grecia. — La credenza greca intorno alle anime de' corpi insepolti. — *Antigone* nel pensiero greco. — Personificazione della pietà verso gli e tinti. — *Antigone* in Sofocle è un personaggio religioso. — La sua pietà è scevra da ogni altro sentimento umano. — Essa è la pura legge religiosa in contrasto colla mera legge civile, rappresentata da Creonte. — Il cristianesimo non poteva sentire colla stessa potenza il personaggio d'Antigone. — Come lo intese Alfieri. — L'amore d' Antigone e d'Emone nella sua tragedia. — Non è infatti amore. — Antigone non prova che la stanchezza disperata della vita. — E aveva essa ragione di morire, poichè le era offerto il vivere? — L'Argìa di Stazio; da cui la tolse Alfieri. — Creonte. — È il tipo di tiranno alfierano più imperfetto. — Splendono però nella tragedia molte bellezze. — L'Antigone alfierana meno grande della sofoclea. — Pure affascina e commuove. — Ha della monomane, ma è terribile e bella. — Anche Argìa è bene disegnata. — La scena più stupenda della tragedia. — La nostra critica è severa ma non ingiusta. — Del resto non ci sono generi privilegiati d'arte, più che non ci siano classi privilegiate. — Il personaggio tragico deve dar ragione di sè come qualsiasi altro.

Umana è la pietà degli estinti: umana, e come la morte, misteriosa. Chi la spiega? D'onde deriva? Qual saggio ne ha dato la ragione, qual Dio rivelata la legge? È dessa una rivolta della materia contro il proprio annientamento, un orrore del nulla, un presagio di un'altra vita, una superba presunzione d'immortalità, una pertinacia d'affetto che ricusa separarsi per sempre da persona amata, una pietosa insania, un'illusion del mortale « che spento, pur lo sofferma al limitar di Dite », un celeste colloquio dell'anima tuttora imprigionata quaggiù, coll'anima sciolta da ogni carcere terreno e che dagli spazi del cielo chiama

la sorella e la attende? Chi lo sa? Chi può dirlo? Chi ci darà il responso dell'eterno enigma? Per spiegarlo converrebbe spiegare la vita e la morte di cui la tomba è la duplice porta. « Ma chi è tornato di là? » dice Amleto.

Nel silenzio impotente della ragione parla il sentimento, unica fiaccola di questo nostro viaggio tenebroso, e non potendo spiegare il fatto, lo abbella e lo poetizza.

« Celeste è questa
« Corrispondenza d'amorosi sensi,
« Celeste dote è negli umani; e spesso
« Per lei si vive con l'amico estinto,
« E l'estinto con noi, se pia la terra
« Che lo raccolse infante e lo nutriva,
« Nel suo grembo materno ultimo asilo
« Porgendo, sacre le reliquie renda
« Dall'insultar de' nembi e dal profano
« Piede del vulgo, e serbi un sasso il nome,
« E di fiori odorata arbore amica
« Le ceneri di molli ombre consoli.

Dica pure il filosofo con Socrate: « seppelliscimi dove vuoi: » esclami pure il materialista con Lucrezio *capit omnia tellus quæ genuit:* predichi pure l'asceta con San Bernardo: *Post hominem vermis, post vermem fœtor et horror;* il nostro sentimento è più forte di tutte le argomentazioni dei filosofi, di tutti i sillogismi degli scettici, di tutte le salmodie degli asceti, delle ripugnanze medesime del senso, e, dal dì che nozze e tribunali ed are dier alle umane belve esser pietose, seminiamo di cippi, di mausolei, di sepolcreti le nostre vie, i nostri giardini, i nostri templi, profumiamo i cadaveri, orniamo la bara, infioriamo la tomba; un'urna di poca cenere, una ciocca di capelli, l'ultima effigie, l'ultimo scritto, l'ultimo detto del caro estinto, quando ogni altra reliquia siaci tolta, custodito nel fondo del nostro cuore, formarono sempre, formeranno in perpetuo, la nostra religione e la nostra poesia.

Questo sentimento al pari di tutti gli altri varia di riti, di forme, d'intensità, a seconda delle credenze dominanti sulla vita futura,

della potenza degli affetti domestici e infine delle ragioni particolari che legarono il vivente all'estinto. Non è da me nè di questo luogo il discorrere nemmeno a volo la storia di questo sentimento: sarebbe quanto assumere la storia della religione e della civiltà medesima a cui il vario culto delle tombe è intimamente congiunto. In generale potete dire che va purificandosi e spiritualizzandosi collo spiritualizzarsi della religione, e col rinvigorirsi della fede nell'immortalità dello spirito. Però in Oriente voi lo vedete sopraccarico di riti, di cerimonie, di simboli come la religione stessa da cui procede: e i cadaveri oggetto di cure e di onoranze innumerevoli e complicate; mentre tra gli occidentali e i settentrionali, via via che camminate verso le regioni dello spiritualismo e della civiltà, lo trovate più semplice, più sobrio, più melanconico, più rivolto alla memoria degli spiriti che alla memoria dei corpi.

Ciò vi ha già posto sulla via a intendere quale potesse essere il culto dei morti nella Grecia antica. Dove il Nume vestiva forme umane, e la bellezza corporea vivente era oggetto di tanto culto e sommo archetipo dell'arte, anche alle spoglie dei defunti doveva essere tributato un particolare omaggio di cure delicate e minuziose, e unguenti odorosi e acque lustrali e vasi di lacrime votiv e olocausti di chiome recise,

Turea dona, dapes, fuso crateres olivo,

e ecatombi d'animali; e affinchè la putredine non guastasse il corpo adorato, o la terra ne ingojasse interamente ogni avanzo, il rogo, le cremazioni, il cenere raccolto nelle urne e deposto nei *columbaria* pubblici o privati.

Ciò del resto si conformava alla credenza greca intorno alla vita oltreterrena. Il Greco, parlo del Greco credente, non del filosofo, credeva ad un'esistenza al di là della tomba, ma non come l'ha concepita il cristianesimo d'un puro e semplice spirito, concetto che nella sua mente non avrebbe potuto capire, ma d'un'apparenza, d'un velo, di un'ombra della materia stessa che partecipava o negli Elisi o nel Tartaro, secondo le opere sue, ad una vita speciale intermedia fra quella dello spirito e quella dei corpi, alla vita propria delle ombre. A

questa credenza la superstizione religiosa venne ben presto ad innestarne un'altra: che le ombre, i cui corpi fossero rimasti sulla terra insepolti, non potessero oltrepassare il limitare di Dite e fossero condannati a vagare sulla terra, fino a che una mano pietosa non avesse gettato sulle loro spoglie insepolte almeno un pugno d'arena.

Per tanto il non adempiere a siffatto obbligo religioso verso chicchessia, ma tanto più verso persone legate per sangue o per affetto, o insigni per opere o per autorità, era empietà quanto offendere i Numi stessi. E parimente l'escludere una persona morta da siffatte onoranze non poteva essere che pena d' altissimo delitto, e maggiore di quante le leggi umane e divine potessero sulla terra infliggere.

Del religioso concetto in cui era tenuto presso i greci l'obbligo funerale verso i defunti abbondano le testimonianze nell'arte greca. In Omero l'ombra di Patroclo si lagna con Achille che non pensi più a lui e lo lasci senza sepoltura, obbligato a vagare intorno alle porte dell'Orco senza potervi entrare:

« Tu dormi, Achille, nè di me più pensi,
« Vivo m' amasti, e morto m' abbandoni.
« Deh tosto mi sotterra, onde mi sia
« Dato nell' Orco penetrar. Respinto
« Io ne son dalle vane ombre defunte
« Nè meschiarmi con lor di là dal fiume
« Mi si concede. Vagabondo io quindi
« M' aggiro intorno alla magion di Pluto.

E Achille prestamente fa tagliar una selva dell' Ida per comporre un rogo sublime al defunto amico, e deposta su quello la sua bionda chioma, e sgozzate intorno ad esso ben cinquanta agnelle, vi fa appiccar la fiamma.

Così nell' Odissea, Elpenore insepolto nell' isola di Creta si presenta ad Ulisse a chiedere il pietoso ufficio; così Antigone è pronta a dar la vita, pur di seppellire il corpo del fratello Polinice, per decreto del Re Creonte rimasto senza onore di sepoltura e di rogo.

Pertanto ciò spiega la commozione del pubblico ateniese alla prima rappresentazione dell' *Antigone*. È noto anzi che per il

favore popolare acquistato con quella tragedia, il poeta fu nominato *Stratego*, uno dei dieci capi della milizia e dell'amministrazione della città.

Antigone infatti per il popolo greco era la personificazione della legge divina della pietà verso i defunti, contrastata dalla legge umana e dalla ragion di Stato. E Sofocle si guardò bene dal toglierle questo carattere. Anzi adoperò tutto il suo valore di artista a renderlo più evidente e a concentrare sopra quest'unico concetto tutto l'interesse. Nella sua tragedia però, non intreccio d'altri episodj, non mistura d'altri affetti. Un solo sentimento signoreggia Antigone: quello della pietà fraterna. E poichè in questo sentimento poggia tutto il dramma, nel conflitto e nella vittoria finale del dovere morale sul dovere civile, della religione, vorrei dire, sullo Stato, posa tutta la catastrofe. Antigone muore martire della sua pietà; ma Creonte è punito nella sua empietà: punito in quanto aveva di più caro: in quella stessa famiglia che egli in altri disprezzava, colla morte di suo figlio Emone, e di sue moglie. Infine Sofocle seguendo Eschilo ha posto a fianco di Antigone, la sorella risoluta, Ismene la sorella timida; questa figura secondaria però non distrae l'attenzione dai personaggi e dal soggetto principale, ma ve la raccoglie e concentra anche più. Poichè Ismene non è che un chiaroscuro intorno alla figura d'Antigone, l'ombra della donna paurosa ed esitante innanzi al dovere, che rende più rilevata e luminosa la virtù della donna eroica che per il dovere incontra la morte. Parimente Antigone fu destinata da tempo a sposa d'Emone figlio di Creonte, e quelle nozze risero un giorno ne' suoi sogni di fanciulla; ma oramai tutto tace innanzi al supremo dovere che la chiama. Emone invece ama esso pure la pia fanciulla, ma tacitamente, nè confonde le sue vane uerele d'amante a una lite più alta, e ogni suo discorso è piuttosto volto a distogliere il padre dall'empio e pericoloso disegno di punire una donna non d'altro colpevole che d'un religioso sentimento a tutti comune, che a chiedergliela in moglie. Creonte invece non ha contro Antigone alcuna particolare cagione d'odio. Egli non abborre in lei nè la figlia d'Edipo, nè la sorella di Polinice, ma la violatrice delle sue leggi. Egli ha la convinzione di tutti i regnanti, che disdire o lasciare ineseguita una legge già

bandita nuoccia alla dignità e al potere. Egli insomma è la legge scritta pura, come Antigone è la pura legge morale, la quale trionfa alla fine colla punizione del tiranno, proclamata nelle parole del coro che riassumono la morale di tutto il dramma:

« È di saggezza dote
« Felicità: nè mai de' numi al culto
« Far si debbe empio insulto.
« De' superbi i gran vanti alfin percuote
« Grave pena condegna,
« E a metter senno indi col tempo insegna.

Un simile concetto quanto doveva parere alto e interessante a un poeta e ad un popolo che professavano intorno al debito religioso verso i morti la credenza di Sofocle e del popolo di Grecia, altrettanto doveva perdere di valore e d'efficacia per un poeta e un popolo di fede, di tradizione, di civiltà diversa. Non è che il Cristianesimo abbia affievolito il culto delle tombe, ma gli ha dato altro spirito ed altra forma. Il Cristianesimo estima più la sorte delle anime che dei corpi; e sebbene il seppellire i morti sia scritto fra le sue opere più gentili di carità, il precetto non è così imperativo e necessario che la di lui violazione porti seco un sacrilegio in faccia alla legge morale, o un delitto in faccia alla legge civile. Così d'esempi di tirannidi civili e religiose che dispersero a' venti le ceneri de' ribelli e degli eretici, abbonda pur troppo anche la storia della civiltà cristiana, ma esempj di leggi che abbiano vietato sotto pena di morte la sepoltura d'un corpo lasciato in balìa ai corvi ed ai cani, non se ne conoscono.

Però il caso d'Antigone spogliato d'ogni verosimiglianza e d'ogni senso reale e presente poteva bensì soffermare le menti moderne come una curiosa ricordanza storica, ma non mai avere quell'alta importanza, quel vivo interesse drammatico d'una fede che si partecipa, d'un effetto che si sente, d'un fatto che può esservi accaduto, o può quando che sia accadervi nel mondo i cui abitate.

Ciò sentì e confessò subito l'Alfieri, e ciò l'indusse non a negare del tutto il concetto del dramma greco, ma a rinvigorirlo e

confortarlo d' altri concetti più intelligibili e comuni a tutta la natura umana. Antigone sopratutto non è più soltanto guidata dalla pietà verso l'estinto fratello, ma da due altri sentimenti parimente e forse più vivaci e profondi: un abborrimento implacabile verso Creonte: una stanchezza disperata e incurabile della vita.

Ant. A santa impresa vassi
Ma vassi a morte: io 'l deggio e morir voglio.
Nulla ho che il padre al mondo: ei mi vien tolto;
Morte aspetto e la bramo.

Così Creonte non è per lei, quale almeno lo fece Alfieri, soltanto il tiranno che le vieta la sepoltura di Polinice, ma il ministro e e l' istigatore degli odii, onde furono tratti a morte i suoi fratelli, e la causa prima della rovina di tutta la sua casa; epperò ella l'odia e l' abborre tanto che al paragone dell'infame nome di sua nuora le par bello anco quello di figlia d' Edipo:

« Orribil nome
« D'Edippo figlia — ma più infame nome
« Fia di Creonte nuora.

Ed ogni sua parola spira e si confonde in questi due sentimenti. Essa dice che la scure è un trionfo per lei; essa si crede nata ad espiare i delitti di sua casa.

« Ad espiare i tanti
« Orribili delitti di mia stirpe
« Bastasse pur mia lunga morte!

Per questa principale cagione ella rifiuta ostinata la mano d' Emone:

« Sa il ciel se io t' amo: eppur tua man rifiuto
« Sol perchè meco non s' adirin l' ombre
« Inulte ancor de' miei. La morte io scelgo,
« La morte io vo': perchè il padre infelice

« Dura per lui non sopportabil nuova
« Di me non oda. Ossequioso figlio
« Vivi tu dunque a scellerato padre.

Notammo già che nell' *Antigone* di Sofocle l' amore d' Emone non entra se non come un ricordo fuggevole e delicato [1], e ciò era conforme non solo alla poetica greca, che rifuggiva da soggetti d' amore tenuti molli e spregievoli, ma anche al concetto Sofocleo che voleva nel solo conflitto per le esequie di Polinice concentrar il dramma.

Alfieri invece sempre convinto che la sola pietà d'Antigone per le spoglie del fratello non fosse molla sufficiente a dar moto all' azione, pensò che l' amore d' Emone avrebbe potuto utilmente accrescere i contrasti e le complicazioni del dramma, e ve lo introdusse apertamente. E non avrebbe pensato male, se non che il buon germe della sua idea gli si inaridì tra le mani. Un poeta romantico avrebbe tratto un gran partito dall'idea di quell'amore, d' altronde giustificato dalla tradizione e dal conflitto di passioni che nella particolare situazione di Antigone e di Emone esso poteva generare. Antigone combattuta tra i doveri di sorella e di figlia, l' odio per il tiranno della sua famiglia e l' amore per il figlio di lui: Emone combattuto tra il rispetto al padre, l' obbe-

[1] Questo notò il Manzoni prima nella sua celebre lettera a M. C.... (Chauvet), *Sur l' Unité des temps et de lieu dans la Tragedie:* e con quanto acume di critica e chiarezza di linguaggio ognuno può vederlo.

« Vous vous souvenez, monsieur, de la réponse qu'il (Sofocle) fait faire par Antigone a Ismène? « Je n'invoque plus votre secours » dit elle; « et si vous me l'offriez maintenant, je ne l'agréerais pas. Soyez ce qu'il vous plaît d'être: moi, j'ensevelirai Polynice, et il me sera beau de mourir pour l'avoir enseveli. Punie d'une action sainte, je reposerai avec ce frère chéri, chérie par lui; car nous avons plus longtemps à plaire aux morts qu'aux habitants de la terre. » Voyez, monsieur, comme tout souvenir d'Hèmon aurait été déplacé dans une telle situation; comment, à côté d'un tel sentiment, il l'aurait dénaturé, affaibli, profané! C'est un devoir religieux qu'Antigone va remplir: une loi supérieure lui dit de braver la loi imposeé par le caprice et par la force. Ismène seule, à ses yeux, a le droit de partager son péril, parce qu'elle est sous le même devoir. Qu'est-ce qu'un amant serait venu faire dans tout cela? et comment les chances d'un secours humain pouvaient-elles entrer dans les motifs d'une telle entreprise? »

dienza alle leggi e la passione per la bella vergine che il padre stesso ha condannato a morte; quale intreccio di situazioni! quale ricco contrasto d'affetti! Ma per conseguir questo effetto il drammaturgo romantico avrebbe veduto che eran necessarie due cose: che l'amore d'Antigone e d'Emone fosse forte e vivace, possente quanto le altre passioni che lo contrastavano, e che il padre Creonte, come in Sofocle, vi si opponesse fino all'estremo. Poichè se l'amore de' due giovani era tepido, e la volontà di Creonte volubile, il contrasto non aveva più ragione d'essere, e tant'era attenersi al sistema di Sofocle, che soffocò nel cuore dei due amanti ogni parola d'amore, e incaricò soltanto il coro di farvi una lontana allusione.

Ma Alfieri, tra Sofocle e il nostro supposto poeta romantico, volle scegliere una via di mezzo, e questa volta fu la peggiore. Molte volte vi dissi che uno dei pregiudizi invincibili della scuola classica che il secolo XVIII aveva risuscitato, era che alla tragedia non si convenissero soggetti d'amore, e che se alcuno per rara eccezione vi poteva essere accolto, non potesse essere mai che un amore fiero, eroico e disperato, quale l'indole stessa della tragedia richiedeva. Gravina, se vi ricordate, scrisse de' capitoli contro gli amori nelle tragedie, e Maffei fu lodato principalmente d'aver scritto colla *Merope* una buona tragedia senza amori. Alfieri più di tutti professava questa dottrina. Nauseato dai belati arcadici e dai trilli metastasiani, Alfieri credette che fosse giunta l'ora di dar bando a tutti gli sdilinquimenti amorosi che ammollivano la scena e infemminivano i caratteri. Egli non intendeva ancora che tra il lezioso e l'aspro v'è pur luogo per il delicato, e che tra lo sfilinguellare melodrammatico di Didone e il fremere tragico di Mirra e di Sofonisba c'è di mezzo la passione drammatica e l'amor vero di Giulietta, di Margherita e di Francesca. Pertanto anche messo nell'obbligo di voler accogliere nella sua *Antigone* un amore, esso non poteva essere che la fedele immagine dell'amor tragico che s'era fitto in testa. Quindi un amore che non è amore; una vampa ora fatua e senza calore; ora rinchiusa e che consuma sè stessa: una passione che non sa esprimersi; che non sa sopratutto operare, che non lotta, cede subito il campo, si lascia soverchiare dalle altre, mentre dacchè mondo

è mondo, è sempre stata la più forte e invincibile. *Amor omnia vincit.*

E perchè non si creda che io affermi a caso, udite parlare voi stessi i due pretesi amanti. Creonte persuaso dalle preghiere del figlio, che egli ama sopra ogni cosa, l'unico verace affetto del suo cuore feroce, e stimando che un'alleanza domestica colla discendente degli ultimi Re gli possa giovare ad assicurargli il trono, si risolve al fine a fare ad Emone questo patto: « Se Antigone ti sposa io le concedo la vita. »

« Ma pur, mi sei caro così, ch' io voglio
« Lasciarla in vita, accoglierla qual figlia
« S' ella esser tua consente. Or fia la scelta
« Dubbia, fra morte e fra regali nozze?

Or che fa Emone a questo patto? Accetta, ricusa? No, tentenna, chiede tempo. Egli sarebbe contento di non essere odiato. « Se essa non m'odia è quanto basta al mio cor, » ma fino alla speranza che essa consenta a sposarlo, non arriva. Anzi sa che non lo farà e per questo la ammira e la stima anche più. Quanto al chiederle la mano di sposa, lo ardisce anche meno. Ma il padre tronca gli indugi e fatta chiamare Antigone le getta in viso senz' altro la sua proposta. Qui era il momento, a parer mio, di spiegare tutto intiero il contrasto d' affetti che ne' petti de' due giovani si combatteva. E se fossero stati innamorati sul serio, o almeno uno dei due lo fosse stato davvero, la battaglia sarebbe riuscita terribile e stupenda. Ma la prima parola che Emone dice ad Antigone, appena il padre le ha fatto la proposta delle nozze, è questa:

« Antigone, perdona, io mai non chiesi
« Tanta mercè: darmiti ei vuol: salvarti
« Vogl' io, null' altro....

Voi troverete che questo è un modo un po' strano per incoraggiare una fanciulla che dite di amare a darvi la mano: però se la fanciulla, anzichè commuoversi e vacillare, risponde con fiera ripulsa, non ha poi tutto il torto. E non ha tutto il torto di per-

dere la pazienza anche quel padre che si vede posto tra il figliuolo che lo contraddice in ogni sua parola e quella fanciulla che non intende ragione, e che seguita a caricarlo d'improperj, e fa benissimo ad accordare una giornata a' due giovani perchè possano rinsavire e dare una più calma risposta.

« Intero io ti concedo
« Ai pensamenti il dì novel che sorge.
« La morte o Emone al cader suo scerrai.

E i due supposti innamorati restano soli. Se non si dicono ora quello che sentono e quello che pensano, non se lo diranno più. Alfieri era uomo da capirlo e fece sopra sè stesso uno sforzo di tenerezza amorosa a cui non era mai arrivato. Leggerò per intero la scena, che se non fosse raffreddata dal carattere enigmatico ed ambiguo dei due amori, sarebbe veramente magistrale.

ATTO III.

SCENA TERZA.

Antigone, Emone, Guardie.

Ant. Deh! perchè figlio di Creonte nasci?
O perchè almen, lui non somigli?...
Em. Ah! m'odi. —
Questo, che a me di vita ultimo istante
Esser ben sento, a te vogl'io verace
Nunzio far de' miei sensi: il fero aspetto
Del genitor me lo vietava. — Or sappi,
Per mia discolpa, che il rifiuto forte,
E il tuo sdegno più forte, io primo il laudo,
E l'apprezzo, e l'ammiro. A foco lento,
Pria che osartela offrire, arder vogl'io
Questa mia man; che di te parmi indegna,
Più che nol pare a te. S'io t'amo, il sai;
S'io t'estimo, il saprai. — Ma intanto (oh stato
Terribil mio!) non basta, no, mia vita

A porre in salvo oggi la tua!... Potessi,
Almen potessi una morte ottenerti
Non infame!...

Ant. Più infame ebberla in Tebe
Madre e fratelli miei. Mi fia la scure
Trionfo quasi.

Em. Oh! che favelli?.... Ahi vista!
Atroce vista!... Io nol vedrò: me vivo
Non fia. — Ma, m' odi, o Antigone. Forse anco
Il re deluder si potria... Non parlo,
Nè il vuoi, nè il vo', che la tua fama in parte
Nè pur si offenda....

Ant. Io non deludo, affronto
I tiranni; e il sai tu. Pietà fraterna
Solo all' arte m' indusse. Usar io fraude
Or per salvarmi? ah! potrei forse oprarla
Ove affrettasse il morir mio....

Em. Se tanto
Fitta in te sta l' alta e feroce brama,
Deh! sospendila almeno. A te non chieggio
Cosa indegna di te: ma pur, se puoi
Solo indugiando, altrui giovar; se puoi
Viver, senza tua infamia; e che? sì cruda
Contro a te stessa, e contra me sarai?

Ant. Emon, nol posso... A me crudel non sono:
Figlia d' Edippo io sono. — Di te duolmi,
Ma pure....

Em. Io 'l so: cagione a te di vita
Esser non posso; — compagno di morte
Ti son bensì. — Ma, tutti oltra le negre
Onde di Stige i tuoi pietosi affetti
Ancor non stanno: ad infelice vita,
Ma vita pur, restano Edippo, Argìa
E il pargoletto suo, che immagin viva
Di Polinice cresce; a cui tu forse
Vorresti un dì sgombra la via di questo
Trono inutil per te. Deh! cedi alquanto. —

Finger tu dei che al mio pregar ti arrendi,
E ch' esser vuoi mia sposa, ove si accordi
Frattanto al lungo tuo giusto dolore
Breve sfogo di tempo. Io fingerommi
Pago di ciò: l' indugio ad ogni costo
Io t' otterrò dal padre. Intanto lice
Tutto aspettar dal tempo: io mai non credo,
Che abbandonar voglia sua figlia Adrasto
Tra infami lacci. Onde si aspetta meno
Sorge talora il difensore. Ah! vivi;
Per me nol chieggo, io tel ridico: io fermo
Son di seguirti; e non di me mi prende
Pietà; nè averla di me dei; pel cieco
Tuo genitore, e per Argìa, ten priego.
Lei trar da' ceppi e riveder fors' anco
Il padre, e a lui forse giovar, potresti.
Di lor pietà, che più di te non senti,
Sentir t' è forza; e a te il rimembra, e, pieno
Di amaro pianto, a' tuoi piedi si prostra,
.... E ti scongiura Emone....

Ant. ... Io te scongiuro....
Or, che costanza, quanta io n' ebbi mai,
Mi è d' uopo, in molli lagrime di amore
Deh! non stemprarmi il cor... Se in me puoi tanto...
(E che non puoi tu in me?)... mia fama salva;
Lascia ch' io mora, se davver tu m' ami.

Em. Me misero!... Pur io non ti lusingo...
Quanto a te dissi, esser potria.

Ant. Non posso
Esser tua mai; che val ch' io viva? Oh cielo!
Del disperato mio dolor la vera
Cagione (oimè!) ch' io almen non sappia. — E s' io
Sposa a te mi allacciassi, ancor che finta,
Grecia in udirlo (oh!) che diria? Quel padre,
Che del più viver mio non vil cagione
Sol fora, oh! s' egli mai tal nodo udisse!...
Ove il duol, l' onta e gli stenti, finora

Pur non l'abbiano ucciso, al cor paterno
Coltel saria l'orribile novella.
Misero padre! il so, pur troppo; io mai
Non ti vedrò, mai più... ma de' tuoi figli
Ultima, e sola, io almen morrò non rea...

Em. Mi squarci il core;... eppur, laudar mi è forza
Tai sensi: anch' io virtù per prova intendo....
Ma, lasciarti morire!... Ultimo prego,
Se tu non m' odii, accetta: al fianco tuo
Starommi, e nel mio petto il mortal colpo,
Pria che nel tuo, cadrà: così vendetta
In parte avrai dell'inuman Creonte.

Ant. Vivi, Emon, tel comando... In noi l' amarci
Delitto è tal ch' io col morir lo ammendo:
Col viver, tu.

Em. Si tenti ultima prova.
Padre inuman, re sanguinario, udrai,
Le voci estreme disperate udrai
Di un forsennato figlio.

Ant. Oimè! che trami?
Ribelle al padre tuo?... Sì orribil taccia
Sfuggila, ognora, o ch' io non t'amo.

Em. Or, nulla
Piegar ti può dal tuo fero proposto?

Ant. Nulla; se tu nol puoi.

Em. Ti appresti dunque?...

Ant. A non più mai vederti.

Em. In breve, io 'l giuro;
Mi rivedrai.

Ant. T' arresta. Ahi lassa!... M' odi...
Che far vuoi tu?

Em. Mal grado tuo, salvarti.

Ant. T' arresta...

E non c' è che dire; la scena è viva, rapida, commossa: i versi sono stupendi; il linguaggio è nobile, i sensi altissimi. Ma non sono i sensi e il linguaggio dell'amore. L'amore è egoista « amor

a nulla amato amar perdona. » L'amore perciò non dice con Emone, ammiro il tuo rifiuto, e lodo il tuo sdegno: ma vuole amore per amore, passione per passione, cuore per cuore. Il vero amante non s'accontenta di morire insieme: ma vuol vivere; e la morte non accetta lietamente, se non quando ogni speranza di amore è perduta. Al posto di Emone la prima parola che avrebber detto Paolo, Romeo, Ferdinando [1], sarebbe stata: io ti amo e devi esser mia! Ma sarebbe stata la più eloquente di tutte. Un amante più facondo avrebbe sfoderati tutti gli artifici della rettorica amorosa per esaltar la sua passione, per trovar la via del cuore della sua innamorata, per scaldarla alla sua fiamma, per comunicarle la sua febbre e il suo entusiasmo, in una parola per innamorarla. Che se cadeva in questa pugna, allora gli restavano i mezzi disperati delle minaccie, della rivolta, della morte: allora poteva dire la parola finale di tutti gli amori: moriamo assieme!

Ma se Emone è più un giovane eroico che un giovane innamorato, lo è anche meno Antigone. Non nego che nella scena che vi ho letto testè Antigone non si mostri commossa alle calde preghiere del generoso principe, e non abbia de'momenti di turbamento i quali potrebbero essere prova che anche in lei ardeva qualcosa più che un comune sentimento d'amicizia. E se volete andrò anche più in là, e concederò, non senza sforzo, che è amore, ma è l'amore d'una viragine non d'una vergine: d'un'amazzone non d'una donna; è un amore che nulla concede a sè, all'amante, alla pietà, alla gratitudine, a nulla che sia umano, e che risponde in funebre metro una cosa sola: ti amerei, ma devo morire: ti amo, ma voglio morire.

« Lascia ch'io muoia se davver tu m'ami.

E quando Emone risponde: allora lascia che io muoia con te; No, replica Antigone: tu devi vivere perchè il viver tuo e il mio morire sono l'unico modo per espiare il nostro colpevole amore:

[1] Il Ferdinando dell'*Amore e Intrigo* di Schiller.

« Vivi Emon, tel comando. In noi l'amarci
« Delitto è tal ch'io col morir lo ammendo,
« Col viver tu.

Ma è poi vero che l'amarsi sia un delitto che solo la eterna separazione della morte possa espiare? Ed è poi vero sopratutto che ad Antigone non avanzi altra scelta: o restar fedele al culto della sua casa o la morte? Se questo è vero, Antigone ha ragione; il suo rifiuto è sublime e la critica ha torto; ma se non lo è, la medaglia si rovescia e il torto passa tutto dalla parte d'Alfieri.

Esaminiamo il quesito. Perchè Antigone non potrebbe amare Emone e sposarlo poichè le è offerto? Perchè, essa risponde, Creonte fu la causa prima della morte de' suoi fratelli e dell'esiglio d'Edipo. A dire il vero, ciò non è conforme alla tradizione greca nella quale i fratelli si trucidarono per solo impulso del loro reciproco odio: mentre Edipo è stato cacciato in esiglio da' suoi medesimi figli che regnarono alcuni anni prima di Creonte. Ed io capisco il *poetis quidlibet audendi aequa potestas:* ma *aequa;* e l'alterare a tal segno e senza una forte necessità un'antica tradizione per volgerla a profitto d'un preconcetto drammatico, sorpassa un po' i limiti della discreta licenza poetica. Ma se passiamo oltre questo punto, ne resta un altro. Certo è che della parte avuta da Creonte al fratricidio di Eteocle e di Polinice, nella *Antigone* non si fa che una breve ed oscura allusione, non sufficiente ad appagare lo spettatore, non sufficiente a condannare Creonte. Chi voglia intendere più chiaramente a che cosa allude Antigone colle sue parole:

« Ministro tu della nefanda guerra,
« Tu nutritor degli odi, aggiunger fuoco
« Al fuoco ardivi, adulator dell'uno
« L'altro istigavi e li tradivi entrambi,

deve ricorrere al *Polinice*, cioè leggere una tragedia per spiegarne un'altra. Ma nemmeno nel *Polinice* la trama di Creonte è chiara; anzi, quel che è più, è incerta per Antigone stessa. Essa ne ha il sospetto, ma non la certezza. La stessa perfidia della tazza avve-

lenata resta un bujo per tutti gli spettatori, come per gli attori. Ora il solo sospetto d'un delitto incerto, indefinito, non confessato, non giudicato, può gettare forse in perplessità l'animo d'Antigone e tenerla forse alcun poco dubbiosa ed esitante tra il suo amore e il suo dovere; ma non può trasfonderle un così deliberato proposito da renderla insensibile alle preghiere dell'amante, al desiderio della vita, ad ogni altra voce della natura e del cuore.

Circa al bando d'Edipo, ammesso che sia stato decretato da Creonte, esso non poteva avere che una data recentissima, poichè Creonte non era sul trono che da pochi giorni.

Ora nulla vietava allo stesso Re, che era pronto a prendersi per nuora la figlia d'Edipo, di concederle, quasi dono di nozze, il ritorno del padre: per lo meno nulla vietava che Antigone ponesse, per condizione della sua mano, la di lui riammissione in Tebe. Sarebbe stato nuovo ornamento della sua virtù il sacrificarsi, se pure era sacrificio, sposar l'uomo che diceva d'amare, il sacrificarsi per la felicità del padre. Antigone invece non dice una parola su questo argomento: ha in mano un mezzo per salvar suo padre, e non lo adopera: può legittimare con quella santa ragione della paterna salvezza il proprio onore, e non lo fa. Il destino dopo tanti anni di persecuzione pare che faccia tregua alla fine, e le apra quel primo spiraglio di speranza; essa può essere ad un tempo sposa felice e figlia devota: ma tutto ciò non ha alcun potere su di lei, ed ella continua ad infoscare colla esaltata immaginazione la fatalità de' suoi mali e della sua morte.

E non basta ancora. Gli è che al morire le manca ormai la principale ragione che l'aveva mossa a sfidarlo. Polinice infatti non è più insepolto. La sua salma ebbe l'onore del funebre rogo, e la religiosa urna raccoglie il suo cenere adorato.

Io omisi fino ad ora di parlarvi di un personaggio che pure è entrato fin dalla prima scena in azione, e che sebbene sia giudicato uno de' personaggi secondarj, è una delle figure più corrette e più patetiche della tragedia alfierana. Intendo di Argìa, figlia di Adrasto Re d'Argo, vedova di Polinice. Alfieri tolse l'idea di codest'Argia da Stazio. Il cantore della *Tebaide* immaginò che la vedova di Polinice, udita la miseranda fine del marito, si rechi, accompagnata soltanto da un servo, da Argo a Tebe, a cercarvi sul

campo di battaglia l'ucciso consorte per dargli la dovuta sepoltura. Sublime è nel poema la scena, e piena di quell'orrore tragico che tanto piaceva ad Alfieri. Argia è venuta traverso disagi e fatiche maggiori della sua forza di donna: essa s'aggira da più ore pel funebre terreno, cercando al fioco chiarore d'una face, sul volto d'ogni guerriero insepolto, le care sembianze. Non la ributta l'aer denso pel fetore de' cadaveri, non la sofferma la stanchezza, non la atterriscono i fantasmi della notte. Essa continua intrepida le sue ricerche, fino a che ad un propizio raggio di luna, nella tunica da lei stessa tessuta, riconosce, intrisa di sangue, coperta di ferite, la spoglia adorata. Ahi quanta pietà! Non resiste al fiero spettacolo la misera donna; e le vengono meno a un punto la vista, la voce e le lagrime stesse.

« Con tutto il corpo su l'amato viso
« Cade, e coi baci l'anima raminga
« Par che ne cerchi....

. . . *corpore toto Sternitur in vultus, animamque per oscula quærit Absentem.....*

Ma nel punto in cui Argia ne raccoglie co' capelli e col manto il sangue stillante tuttora dall'aperta piaga, ecco un altro pianto, un'altra fiaccola, ecco Antigone uscita a grave stento dalle chiuse porte, in traccia del medesimo corpo. *Ecce alios gemitus, aliamque ad busta ferebat Antigone miseranda facem....* Le due donne prima diffidano, poi si riconoscono, si nominano, si rincorano a vicenda, s'ajutano a comporre il rogo, a trasportare il cadavere: fino a che, accesa la catasta, le fiamme consumano il pietoso ufficio. Accorrono al chiaror del rogo le guardie di Creonte armate e minacciose: ma le donne intrepide e serene le aspettano:

« E poichè il corpo è in cenere disciolto,
« Palesano coi pianti e colle strida
« La disprezzata legge di Creonte,
« E il pietoso lor furto: insiem contesa
« Hanno di morte, e di morir la spene

« Ambe infuria ed accende. Io del fratello,
« Io del marito, or l'una or l'altra grida,
« Arse ho le membra. Io tolsi 'l corpo: i fuochi
« Io fui che accesi: me pietà, me amore
« A ciò sospinse; e provocando a gara
« Offrono l'innocenti invitte destre:
« Quello che dianzi ne i lor detti apparve
« Riverenza ed amore, ora rassembra
« Furore ed ira: tanto ferve e cresce
« D'ambe il contrasto e il grido! intanto i servi
« Le conducon legate al re crudele [1].

Su questo modello di Stazio condusse Alfieri la sua Argia e il suo incontro con Polinice. La sola mutazione introdottavi fu di far incontrar le due donne nella reggia di Creonte: per nessuna altra ragione che per ubbidire a quella unità di luogo che era la tiranna anche degli spiriti più indipendenti della scuola classica. Ora Antigone e Argia, così in Stazio come in Alfieri, sono riuscite ad ardere il cadavere di Polinice: Argia ne ha già chiuso il cenere nell'urna; e i loro voti sono compiuti. Che cosa potevano chiedere di più? Perchè voler morire, perchè rifiutar la vita e le nozze, se la sola ragione che rendeva orrende ad Antigone l'una e le altre è sparita? Il verso d'Alfieri con cui Creonte torna a rinnovare le sue proposte, e Antigone a rinnovare il suo rifiuto, è il più stupendo modello della breviloquenza alfierana:

— Scegliesti?
— Ho scelto.
— Emon?
— Morte.
— L'avrai.

Ma la risposta d'Antigone non cessa d'essere sragionevole e quasi insensata. Essa ha sepolto il fratello: essa può avere uno

[1] STAZIO. *Tebaide*, libro XII, traduzione del cardinal Cornelio Bentivoglio nascosto sotto il nome di Selvaggio Porpora.

sposo che l'ami: nulla le torrebbe, se lo chiedesse, di riavere il padre: ancora una volta, perchè morire?

In Sofocle poteva avere una ragione, poichè, oltre a non aver potuto dare il rogo a Polinice, Creonte le negava la mano d'Emone. Eppure in Sofocle, Antigone non desidera la morte per la morte, ma solo la accetta se deve essere adempimento della sua fraterna pietà. Anzi in Sofocle essa si duole di morire così giovane, e rimpiange il suo sogno d'amore così svanito, e geme che il suo letto nuziale non possa essere omai che il freddo letto della tomba. In Sofocle, martire; in Alfieri, dall'ora che ha sepolto il fratello, quasi suicida: ecco le due Antigoni.

Non parliamo del carattere di Creonte. Nessuno dei tiranni di Alfieri, nella sua apparente ferocia, è più di lui infiacchito dall'incoerenza, dai capricci e dalle debolezze. Prima, odia di odio cieco e sragionato una fanciulla imbelle e impotente come Antigone, e pubblica una legge insana che può tirargli addosso lo sdegno pubblico per il solo piacere di tenderle una rete:

> « Cadde l'incauta entro mia rete; uscirne
> « Male il potrà.

Poi tutto a un tratto si risolve a darla in isposa al figlio: poi gliela ritoglie, e la vuol far seppellire viva: poi si pente a mezza strada, e la fa scannare da un sicario. Protesta ogni momento d'amare il figlio, e s'intenerisce così alle sue preghiere, che gli dà in isposa Antigone: poi non ascolta più nè preghiere nè lagrime, e con inutile cinismo gli getta davanti il cadavere della fanciulla amata. Finalmente vede il figlio furente e minacciante rivolta, e sulle prime non sa oppòrgli che frivole ragioni e fiacchi rimproveri; poi, mutando da capo quando lo vede venire in armi contro di sè, lo provoca e lo sfida, mostrandogli in tuono di scherno la spoglia insanguinata di quell'Antigone, che è quanto quel figlio abbia di più caro, e la cui morte non si intende mai bene, nè perchè ella la desiderasse tanto, nè perchè Creonte avesse tanto interesse a dargliela.

Finora abbiamo con severa analisi scoperti i difetti della tragedia: difetti di caratteri, di situazioni, d'intreccio: ma chi ne-

gherà che non rifulgano in essa splendide bellezze? Chi creda che un personaggio tragico, sol perchè è tragico, sia dispensato dal render conto di tutte le sue azioni, o sia dotato d'una natura eccezionale e privilegiata che lo sottragga alle regole del giudizio umano; chi accetti in luogo della donna la viragine; chi s'accontenti dei soli sentimenti terribili; chi possa menar buone ad Antigone le ragioni del suo morire, e ad Emone quelle del non saperla amare, e a Creonte quelle del volerla uccidere: non può a meno di convenire che essa non sia una delle più scolpite, delle più alte e nobili eroine del teatro alfierano. Antigone non piega, non muta, non si smentisce mai. Posseduta da quell'idea fissa che ella deve morire per espiare i delitti e compiere il destino della sua casa, essa cammina dal principio alla fine, diritta, impavida, fatale, verso la tomba, senza sviarsi d'un passo, senza dar un segno di debolezza o di pentimento. Nessuna forza la smuove, nessun artificio la sorprende. Non si può nè piegarla nè afferrarla; essa ha ad un tempo la rigidezza della statua e l'inafferrabilità dello spettro. Tutto la invita a vivere, la giovinezza, l'amore, la famiglia, il padre stesso, cieco, ramingo, bisognoso di lei; ma essa ribatte uno ad uno tutti questi argomenti con una parola sola: bisogna morire. Qualche volta la direste allucinata. Da tutto l'insieme vi persuadete che una forza occulta la guida, e che non è più interamente arbitra delle sue azioni. Un psichiatro la direbbe un caso di *pazzia ragionante.*

Parrà strano, ma è vero: Alfieri fece anche questa volta tutto a rovescio de' Greci. L'Antigone, per confessione universale della critica, è forse il solo personaggio del teatro greco che agisca con libera scelta, che sia meno sottoposto al potere del Fato, che elegga spontaneamente la propria sorte. Alfieri all'opposto ne fece il solo personaggio del suo teatro, che sia realmente padroneggiato dal Fato, e che non abbia più il pieno arbitrio della sua volontà.

« . . . . A fera morte
« Già, fin dal nascer mio, dannata m'ebbe
« Il mio destino: or che rileva il loco,
« Il tempo, il modo, ond'io morrò?...

Alfieri adoperò, è vero, il Fato, ma al solito esagerandolo, quindi travestendolo. Pare che il concetto che il nostro tragico s' era formato del potere del Fato greco, fosse quello d' una specie di *pazzia*, che toglie quasi interamente la libertà e la coscienza delle azioni a chi ne è colpito. Così l' intese anche nell'*Oreste*: così in quest'Antigone.

Ma il concetto greco era tutto diverso. Nel concetto greco il Fato prescriveva bensì un fine arcano, imperscrutabile, inevitabile alle sorti umane, ma non annullava la libertà e la responsabilità de' singoli atti: scemava ma non spegneva la coscienza del merito e del demerito delle opere, e lasciava intatti i diritti della giustizia umana e divina.

In questo rispetto perciò il Fato greco non era dissimile dalla Provvidenza cristiana e dal Fato islamitico.

La sola differenza tra cristiano e pagano era questa che nella coscienza pagana il Fato poteva volere anche il *male*, nella cristiana non poteva volere che il *bene*.

Ora l'Antigone sofoclea è sottoposta bensì al suo destino e pronta a subirlo, come conseguenza della sua virtù; ma di questa virtù ha tutta la coscienza e il merito come i suoi persecutori hanno tutta la responsabilità de' loro misfatti.

Da questo invertimento di parti, ne uscì un'Antigone certamente meno pura e moralmente meno grande della sofoclea, ma che artisticamente non si potrebbe neanche dire meno bella: un'Antigone tutta alfierana, nè del tutto greca, nè del tutto moderna, nè interamente libera, nè interamente fatata, che non sapete spiegare, eppure vi piace; che vi sembra a ogni tratto eccessiva ed esaltata, eppure vi affascina; che non appaga mai la vostra ragione e nemmeno il vostro senso morale, eppure vi produce nell' animo non saprei quale pietà, che assomiglia molto alla pietà che si prova per la pazzia melanconica, che vi sforza a simpatizzare con quella infelicità inconsapevole e vi trascina talvolta ne' suoi medesimi sogni.

Rivestite poi questa Antigone di quella nube d'antico e d'eroico, che illude, e nasconde sempre le vere sembianze della natura e della storia: aggiungetevi la vigoria del disegno, la sobrietà concentrata delle tinte, la brevità incisiva del verso alfierano; la ra-

pidità, più che in ogni altra tragedia, veloce, dell'azione: circondate la simpatica figura di quell'aureola che nella vita come nell'arte esercita sempre la fede, l'eroismo, il martirio, anche se sragionati ed esaltati: e vi spiegherete perchè si finisce col dire d'Antigone: « sei piena di difetti da capo a' piedi, sei una viragine, sei una monomane, sei un' ossessa del destino, non sei la donna del mio pensiero e del mio cuore, ma sei terribile e bella. »

Nè tutte le bellezze si fermano in Antigone: Argia, sebbene suggerita da Stazio, è un carattere disegnato con delicatezza schilleriana e che Alfieri non seppe più imitare. Così tutte le scene in cui è rappresentato un conflitto di passioni naturali o un quadro di situazioni reali, possono essere date a modello. La seconda, per esempio, del secondo atto, in cui Argia e Antigone, sorprese dalle guardie di Creonte intorno al rogo, sono tratte davanti al tiranno ed a suo figlio, supera tutte le altre non solo pel consueto artificio alfierano, ma per verità e naturalezza. Non posso tenermi dal leggervela, e chiuderò con essa la presente lezione.

ATTO II.

SCENA SECONDA.

Antigone, Argia, Creonte, Emone. Guardie con faccole.

Cre. Che fia? quale han delitto
Queste donzelle?
Ant. Il vo dir io.
Cre. Più innanzi
Si lascin trarre il piede.
Ant. A te davanti,
Ecco, mi sto. Rotta ho tua legge: io stessa
Tel dico: inceso al mio fratello ho il rogo.
Cre. E avrai tu stessa il guiderdon promesso
Da me; lo avrai. — Ma tu, ch' io non ravviso,
Donna, chi sei? straniere fogge io miro....
Arg. L'emula son di sua virtude.
Em. Ah! padre,

Lo sdegno tuo rattempra: ira non merta
Di re donnesca audacia.

Cre. Ira? che parli?
Imperturbabil giudice, le ascolto:
Morte è con esse già: suo nome pria
Sveli costei; poi la cercata pena
S' abbiano entrambe.

Ant. Il guiderdon vogl' io:
Io sola il voglio. Io la trovai nel campo;
Io del fratello il corpo a lei mostrava;
Dal ciel guidata, io deludea la infame
De' satelliti tuoi mal vigil cura:
Alla sant' opra io la richiesi; — ed ella
Di sua man mi prestava un lieve ajuto.
Qual sia, nol so; mai non la vidi in Tebe;
Fors' ella è d'Argo, e alcun de' suoi nel campo,
Ad arder no, ma ad abbracciar pietosa
Veniva.....

Arg. Or sì, ch' io in ver colpevol fora;
Or degna io, sì, d'ogni martir più crudo.
Se per timor negare opra sì santa
Osassi. — Iniquo re, sappi il mio nome;
Godine, esulta....

Ant. Ah! taci....

Arg. Io son d'Adrasto
Figlia; sposa son io di Polinice;
Argia.

Em. Che sento?

Cre. Oh degna coppia! Il cielo
Oggi v' ha poste in mano mia: ministro
A sue vendette oggi m' ha il ciel prescelto. —
Ma tu, tenera sposa, il dolce frutto
Teco non rechi dell'amor tuo breve?
Madre pur sei di un pargoletto erede
Di Tebe; ov' è? d'Edippo è sangue anch' egli:
Tebe lo aspetta.

Em. Inorridisco,... fremo...

O tu, che un figlio anco perdesti, ardisci
Con motti esacerbar di madre il duolo?
Piange l'una il fratel, l'altra il marito;
Tu le deridi? Oh cielo!

Ant. Oh! di un tal padre
Non degno figlio tu! taci; coi preghi
Non ci avvilire omai: prova è non dubbia
D'alta innocenza, esser di morte afflitte
Dove Creonte è il re.

Cre. Tua rabbia imbelle
Esala pur; me non offendi: sprezza,
Purchè l'abbi, la morte.

Arg. In me, deh! volgi
Il tuo furore, in me. Qui sola io venni,
Sconosciuta, di furto: in queste soglie
Di notte entrai, per ischernir tua legge.
Di velenoso sdegno, è ver, che avea
Gonfio Antigone il cor; disegni mille
Volgeva in sè; ma tacita soffriva
Pur l'orribil divieto; e, s' io non era,
Infranto mai non l'avrebb' ella. Il reo
D'un delitto è chi 'l pensa: a chi l'ordisce
La pena spetta....

Ant. A lei non creder: parla
In lei pietade inopportuna, e vana.
Di furto, è vero, in questa reggia il piede
Portò, ma non sapea la cruda legge:
Me qui cercava: e timida, e tremante,
L'urna fatale del suo dolce amore
Chiedea da me. Vedi, se in Argo giunta
Dell'inuman divieto era la fama.
Non dirò già, che non ti odiasse anch' ella;
(Chi non t' odia?) ma te più ancor temea:
Da te fuggir coll'ottenuto pegno
Del cener sacro, agli occhi tuoi sottrarsi,
(Semplice troppo!) ella sperava, e in Argo
Gli amati avanzi riportar. — Non io,

Non io così, che al tuo cospetto innanti
Sperai venirne; esservi godo; e dirti,
Che d'essa al par, più ch' ella assai, ti abborro;
Che a lei nel sen la inestinguibil fiamma
Io trasfondea di sdegno e d'odio, ond' ardo;
Ch' è mio l'ardir, mia la fierezza; e tutta
La rabbia, ond' ella or si riveste, è mia.

Cre. Qual sia tra voi più rea, perfide, invano
Voi contendete. Io mostrerovvi or ora,
Qual più sia vil fra voi. Morte, che infame,
Qual vi si dee, v' appresto, or or ben altra
Sorger farà gara, tra voi, di preghi
E pianti....

Em. Oh cielo! a morte infame?... Oh padre!
Nol credo io, no; tu nol farai. Consiglio,
Se non pietade, a raddolcir l'acerbo
Tuo sdegno vaglia. Argìa, di Adrasto è figlia;
Di re possente: Adrasto, il sai, di Tebe
La via conosce, e ricalcarla puote.

Cre. Dunque, pria che ritorni Adrasto in Tebe,
Argìa s' immoli. — E che? pietoso farmi
Tu per timor vorresti?

Arg. Adrasto in Tebe
Tornar non può; contrarii ha i tempi e i Numi;
D'uomini esausto, e di tesoro, e d'arme,
Vendicarmi ei non puote. Osa, Creonte;
Uccidi, uccidi me; non fia che Adrasto
Ten punisca per ora. Argìa s' uccida;
Chè nessun danno all'uccisor ne torna:
Ma Antigone si salvi; a mille a mille
Vendicatori insorgeranno in Tebe,
Che a pro di lei....

Ant. Cessa, o sorella; ah! meglio
Costui conosci: ei non è crudo a caso,
Nè indarno. Io spero omai per te; già veggo
Ch' io gli basto, e n' esulto. Il trono ei vuole,
E non l'hai tu: ma, per infausto dritto,

Questo ch' ei vuole, e ch' ei si usurpa, è mio.
Vittima a lui l'ambizïone addita
Me sola, me....

Cre. Tuo questo trono? Infami
Figli d' incesto, a voi di morte il dritto,
Non di regno, rimane. Atroce prova
Di ciò non fèr gli empii fratelli, or dianzi
L'un dell'altro uccisore?...

Ant. Empio tu, vile,
Che lor spingevi ai colpi scellerati. —
Sì, del proprio fratello nascer figli,
Delitto è nostro; ma con noi la pena
Stavane già, nel nascerti nepoti.
Ministro tu della nefanda guerra,
Tu nutritor degli odii, aggiunger fuoco
Al fuoco ardivi; adulator dell'uno,
L'altro instigavi, e li tradivi entrambi.
La via così tu ti sgombrasti al soglio,
Ed alla infamia.

Em. A viva forza vuoi
Perder te stessa, Antigone?

Ant. Sì, voglio,
Vo' che il tiranno, almen sola una volta,
Il vero ascolti. A lui non veggo intorno
Chi dirgliel osi. — Oh! se silenzio imporre
A' tuoi rimorsi, a par che all'altrui lingua,
Tu potessi, Creonte; oh qual saria
Piena allor la tua gioja! Ma, odïoso,
Più che a tutti, a te stesso, hai nell'incerto,
Nell'inquïeto sogguardar, scolpito
E il delitto e la pena.

Cre. A trarvi a morte,
Fratelli abbominevoli del padre,
Mestier non eran tradimenti miei:
Tutti a prova il volean gl' irati Numi.

Ant. Che nomi tu gli Dei? tu, ch' altro Dio
Non hai, che l'util tuo; per cui sei presto

Ad immolar, e amici, e figli, e fama;
Se tu l'avessi.

Cre. — A dirmi altro ti resta? —
Chieggon Numi diversi ostie diverse.
Vittima tu, già sacra agli infernali,
Degna ed ultima andrai d'infame prole.

Em. Padre, a te chieggo pria breve udïenza.
Deh! sospendi per poco: assai ti debbo
Cose narrar, molto importanti....

Cre. Avanza
Della per loro intorbidata notte
Alquanto ancora. Al suo morir già il punto
Prefisso è in me; fin che rinasca il sole,
Udrotti....

Arg. Oimè! tu di lei sola or parli?
Or sì, ch' io tremo. E me con essa a morte
Non manderai?

Cre. Più non s' indugi: entrambe
Entro all'orror d'atra prigione....

Arg. Insieme
Con te sorella....

Ant. Ah!... sì....

Cre. Disgiunte sieno. —
Meco Antigone venga: io son custode
A sì gran pegno: andiam. — Guardie, si tragga
In altro carcer l'altra.

Em. Oh ciel!...

Ant. Si vada.

Arg. Ahi lassa me!...

Em. Seguirne almen vo' l'orme.

Vedeste com'è ragionata la distribuzione delle parti, e ben congegnato il conflitto delle passioni! E com'è stupenda la gara di sacrificio delle due donne; com'è più veemente Antigone e più calma Argìa; com'è opportuno l'intervento d'Emone, e che dolce suono dà in quel contrasto di voci aspre e irritate la sua nota amorosa; com'è giustamente feroce Creonte; come ogni perso-

naggio trova subito la parola giusta, perchè giusta è la situazione; come ogni carattere si spiega intero e senza sforzo, perchè naturale e veramente sentita è la passione che lo muove.

Tutte le volte che in Alfieri troviamo la verità e la naturalezza, congiunta alla terribilità e ispirazione tragica, dobbiamo congratularcene, perchè sono un omaggio reso all'arte moderna e un presagio del suo avvenimento. È l'uomo del terzo nascimento che comincia a spuntar fuori dalla toga dell'uomo classico e annunzia i nuovi tempi: salutiamolo. Salutiamolo, non perchè nuovo, ma perchè vero. Salutiamolo, ma giudichiamolo.

Alcuno forse avrà trovata gelida e crudele questa critica che scarnifica una tragedia, come il notomista un cadavere, e ne cerca sin nelle più ascose viscere le sorgenti della vita. Taluno penserà che una critica simile, che vuole aver la ragione e la spiegazione di tutto, che chiede la naturalezza agli eroi leggendarj e pretende la verità scrupolosa come un giudice o un confessore dai personaggi tragici, è una critica che abusa del suo potere e oltrepassa le sue attribuzioni. Perchè? domando io. La tragedia non è arte? L'arte può forse essere collocata al di sopra della natura, al di là dell'uomo? La ragione tragica deve essere la più alta di tutte, lo concedo, ma non sovrannaturale; l'eroe, il semidio, la viragine, il santo sortirono una natura eccezionale, ma sempre umana. Sfidi Prometeo la collera di Giove; si getti Curzio nella voragine; scenda Poliuto nel circo: io ammiro il loro eroismo, e lo incielo anche in un Olimpo o in un Paradiso; ma ne voglio la ragione. Se non ne intendo la ragione, lo metto fra le pazzie: lo compiango, ma non lo adoro.

Una volta si credeva che ci fossero de' generi privilegiati d'arte, come delle classi privilegiate di persone. Però si diceva: all'epica è lecito questo, alla tragedia quest'altro: e si finiva col conchiudere che bastava mettere in ottava rima o in endecasillabi sceneggiati le più grosse corbellerie, per non averne più la responsabilità, o per averla minore assai di chiunque altro le avesse dette in una commedia, in una novella o in una canzone! Non dirò che tutti i privilegi siano finiti (non sono così ottimista; soggiungo anzi che tutti non finiranno mai), ma sono scemati. Oggi il chiamarsi tragedia non dà nessun diritto particolare, più

che il chiamarsi Principe. Tutti uomini a un modo davanti alla giustizia, e tutti poeti a un modo davanti alla verità. Alfieri mise tutto sè stesso nella tragedia, ma più grande anche di lui è la natura umana.

Antigone è un bello e formidabile spettro d'un sogno annebbiato e fantastico: ma se avessimo trovato in lei qualche tratto di più di nostra madre, di nostra sorella, della donna del nostro amore, ci sarebbe apparsa anche più bella e più tragica. Poichè quella che ci passa ogni giorno dinanzi, che portiamo a nostra insaputa in noi stessi, che abbiamo forse incontrato qualche volta nella nostra casa e nella nostra vita, che contiene una pagina della storia comune, una stilla del pianto di tutti, quella è la più difficile ma la più alta e la più pietosa tragedia.

LEZIONE VENTESIMASECONDA.

L'Oreste.

La leggenda dei Pelopidi. — Gli Atridi. — Agamennone, Egisto, Clitennestra, Elettra, Oreste, Elena, Endimione. — Tante famiglie, tanti misfatti, tante tragedie. — Alfieri disinventa quel che fecero i tragici precedenti. — La sua Clitennestra lontana dal tipo leggendario greco. — Così Egisto, Agamennone, Elettra. — Più lontano il suo Oreste. — L'Oreste greco è cauto, riflessivo, persino simulatore. — L'impaziente è invece Elettra. — L'Oreste alfieriano è un forsennato. — E spesso spaccamonti. — Il riconoscimento fra Oreste ed Elettra è meglio pensato in Alfieri che in Voltaire. — Continuano le imprudenze d'Oreste. — E sta in esse il nodo della tragedia alfieriana. — Di cui si vede lo svolgimento. — La catastrofe in Alfieri e Voltaire. — L'Oreste d'Alfieri doveva essere subito riconosciuto dalla madre. — Si torna alla Clitennestra alfieriana. — Or moglie or madre, e non mai madre o moglie. — L'Elettra d'Alfieri meno energica ed operosa della greca. — Pilade, invenzione tutta alfieriana. — Stupendo carattere. — L'Oreste d'Alfieri sempre popolare. — Perchè Alfieri, disinventando l'Oreste greco, ne fece una leggenda popolare. — Una specie di tragedia giudiziaria moderna. — Ivi il popolo siede come giudice, e condanna Egisto e Clitennestra, e assolve e applaude Oreste. — D'altro canto vi sono scene stupende, sebbene basate sull'inverosimile. — Si spiega questa contraddizione. — La IV scena del IV atto della tragedia. — Completeremo lo studio dell'Oreste greco con quello dell'Oreste danese.

Alla truce leggenda de' Labdacidi fa degno riscontro quella dei Pelopidi: *Saeva Pelopis domus*, dice Orazio. Tantalo uccide il figlio Pelope, il quale vivente aveva già affogato in mare lo suocero, e lo dà in pasto agli Dei: Tieste ed Atreo imitano il nonno ed il babbo: e prima uccidono d'accordo il fratello Crisippo; poi Tieste ruba la moglie ad Atreo; e Atreo squarta i figli di Tieste, e li imbandisce a pezzetti alla mensa del fratello. Dei Tiestidi però si salva il piccolo Egisto: e da Atreo nascono Agamennone e Menelao,

che sposano due sorelle, figlie entrambe della semidivina Leda, Elena e Clitennestra, che aprono a lor volta una nuova éra di delitti e di lutti. Elena, come v'è noto, mette sossopra non solo la Grecia e l'Asia, ma tutti gli Dei dell'Olimpo; Clitennestra prepara la fine degli Atridi.

Anche Agamennone non era mondo di sangue. Per propiziare i venti al ritorno del naviglio greco, avea sacrificato la figlia Ifigenia, e Clitennestra non gliel'aveva più perdonata. Alla fine placati gli Dei dopo quella fierissima tempesta, che disperse e quasi annientò le navi greche, e d'onde cominciarono le avventure d'Ulisse, Agamennone riesce a metter piede in Argo; e stanco di guerre, fastidito di gloria, invoca le gioje e i riposi della famiglia. Ma la legge della rappresaglia non era compiuta. Quell'Egisto, figlio di Tieste, non poteva lasciare invendicato il banchetto d'Atreo. Durante l'assenza dell'abborrito Atride, malgrado il consiglio degli Dei [1], era riuscito a persuadere Clitennestra all'amor suo, preparandosi così una futura complice. Sbarcato poi Agamennone, ora ridestando nella moglie infedele la memoria della sacrificata Ifigenia, ora insinuandole il sospetto che quella Cassandra profetessa che il marito traeva seco colle schiave trojane, non fosse che una sua druda, l'aveva persuasa a compiere essa medesima colle sue mani la vendetta, che a lui solo, sospetto e bandito, non sarebbe forse riuscita. E Clitennestra, diffidando della sua forza, ricorse all'inganno. Entrata dal marito mentre era nel bagno, gli porse una tunica chiusa di maniche e di collo, *cieca,* come dice Euripide; e, colto il punto in cui si dibatteva nella insidiosa veste, con un colpo di scure gli troncò il collo, e, secondo una tradizione, anche le mani ed i piedi.

Ma il sangue vuol sangue, e la vendetta vendetta. Da Agamennone e Clitennestra, oltre Ifigenia e Crisotemi già morti, erano nati Elettra

[1] Omero nell'*Odissea* dice:

«...... Egisto
« Disposò d'Agamennone la donna,
« E lui da Troja ritornato spense,
« Benchè conscio dell'ultima ruina
« Che l'Argicida esplorator Mercurio
« Da voi mandato predicevagli... »

e Oreste, superstiti al padre. Però in essi trapassato il retaggio della vendetta Atrea, Elettra nella notte stessa dell'assassinio del padre, temendo pure per il piccolo fratello Oreste, era riuscita a trafugarlo ed a mandarlo per fidate mani al vicino re della Focide. Ma donna sola, vigilata, inerme, e, stando ad Eschilo, tenuta come serva, non le era per allora concesso che di lacrimare e invocare dagli Dei, che il fratello ingrandito potesse tornare a vendicare l'ombra paterna. E Oreste ingrandì; e conosciuta la storia della sua casa, ed eccitato dai vaticinj d'Apollo, tornò ad Argo, scortato dal fido Pilade, ad adempirvi il suo debito figliale a cui gli stessi oracoli divini lo sospingevano. Allora bastò un artificio qualsiasi, poichè su questo, come in molti particolari, varia la tradizione, perchè riconosciuto e ajutato dalla sorella potesse sconosciuto penetrare sino a sua madre ed al suo drudo e trucidarli

Ma allora cominciano le pene del matricida. Le Eumenidi si impadroniscono di lui, e lo torturano con tutti i flagelli del rimors e del delirio. Argo stesso inorridisce, e radunato un tribunale lo condanna a morire di sua mano, ed egli è presto: ma il destino della casa degli Atridi non è compito, e gli resta altro sangue a versare. Pilade stesso, l'amico, lo spinge al nuovo misfatto. « Io morrò teco, egli dice; ma prima di morire, uccidiamo Elena. » Costei morendo, dice il consigliere:

« Pagherà giusta pena a Grecia tutta,
« A que' tutti i cui figli o i genitori
« Cader morti ella fece, a tante spose
« Ch'ella orbò de' mariti. Un grido intorno
« N'andrà di gioja, e sovra l'are ai numi
« Accenderan le fiamme, a te dal cielo
« Molte fauste venture e a me pregando,
« Chè spenta abbiam la scellerata donna.
« Nè tu più il matricida udrai nomarti;
« Ma, quel lasciando, un miglior nome avrai
« E d'Elena di-genti-ucciditrice
« L'uccisor sarai detto [1].

[1] Dall'*Oreste* d'Euripide.

Nè basta: chè Elettra, furibonda quanto il fratello, aggiunge il suggerimento di premunirsi dalle vendette di Menelao, prendendo in ostaggio Endimione figlia di lui e d'Elena. E il consiglio è accolto, e Oreste l'eseguisce: ma nell'atto in cui sta per piantare il coltello in seno ad Elena, ecco che essa le si dilegua tra le mani come larva, e sparisce non vista da ogni occhio mortale. Egli pure non se ne avvede; e, impadronendosi d'Endimione, sta per colpire a morte anch'essa, quando gli appare Apollo, che l'avea per il primo spinto al matricidio, ad annunziargli che per sentenza degli Dei, Elena figlia di Giove fu assunta al cielo, e ch'egli Oreste dovrà sposare Endimione e ritirarsi per un anno nel bosco Parrasio ad espiarvi le sue colpe: scorso il qual termine, dovrà presentarsi all'Areopago d'Atene per esservi di nuovo giudicato. E tutto quanto il Dio predisse, s'avverò. Se non che nel giudizio d'Atene Minerva stessa prese le difese d'Oreste coll'argomento tutto greco « essere maggior delitto uccidere un uomo che una donna »; e Oreste fu assolto. E così fu rotta la legge della sanguinosa rappresaglia, e chiusa la serie dei misfatti de' Pelopidi durata per ben cinque generazioni. Ma perchè ciò avvenisse, fu mestieri ancora l'intervento degli Dei e che le case nemiche si unissero in federale connubio. E poichè l'ultimo discendente dei Tiestidi era morto con Egisto, nè l'alleanza pacificatrice era possibile con essi, fu decretato che il patto si stringesse fra Oreste e Endimione, figlio l'uno di Clitennestra e l'altra d'Elena, delle due donne cioè che furono prima origine de' lutti di tanti Re e dell'Ellade intera.

Frattanto tante famiglie, tanti misfatti, tante sventure, tante tragedie, che s'inquadrano come tante scene nella gran tela dell'*Iliade*, e abbracciano quasi la storia pubblica e domestica di tutta la Grecia semieroica. Eschilo, Sofocle, Euripide corsero in questo campo e in ogni senso, e ne mieterono il fiore. Eschilo consacra alla morte d'Atride l'*Agamennone*, alla punizione di Clitennestra le *Coefore*, alla fine d'Oreste le *Eumenidi*. Sofocle nell'*Elettra* drammatizza il matricidio: Euripide nell'*Elettra* e nell'*Oreste* il matricidio e l'espiazione. Così nessuna delle figure o degli episodj che si collegano più o meno strettamente alla ciclica leggenda degli Atridi, è dal dramma antico trascurata. Andromaca, Ecuba, Clitennestra, Ifigenia, Elettra, Elena, Agamennone, Menelao,

Oreste, quali in un modo o nell'altro, ricompajono a ogni tratto sulle scene de' tre sommi tragici, e vivificano la storia di cui gli *aedi* omerici avean trasmesso il racconto.

De' latini e de' moderni dovrei ripetere quello che dell'*Edipeide:* Seneca lasciò un *Tieste* ed un *Agamennone;* e di Tiesti e di Agamennoni pullularono da allora in poi i teatri classici di tutti i tempi e di tutte le nazioni, fino a Goethe e ad Alessandro Dumas padre, che si compiacquero di alternare l'uno ai romantici temi del *Götz* e del *Faust*, l'altro all'*Antony* e ai *Trois Mousquetaires*, l'*Ifigenia in Aulide*.

Fra i capi dell'illustre schiera, prese posto Alfieri: al solito non per seguire nè per imitare, ma per far di suo e da capo. Era anzi una delle sue cure e de' suoi vanti maggiori il disfare quello che altri aveva fatto. In quel suo discorso « sull'invenzione » non gli premeva tanto di dimostrare che le sue invenzioni erano buone quanto che erano diverse da quelle degli altri. Però diceva con una delle sue frasi favorite: « Ho piuttosto disinventato che inventato »; e alle sue *disinvenzioni* ci teneva tanto e più che alle sue invenzioni. Essere diverso dagli altri; essere lui solo e sempre, era il suo pensiero fisso: e, convien dirlo, riuscì. Dove non riuscì fu ad essere diverso anche da sè stesso, variando colla varietà dei caratteri e delle situazioni che doveva esprimere. E naturalmente volle essere diverso anche nell'*Agamennone* e nell'*Oreste:* diverso non solo dagli uguali e dai minori, ma dai sommi. Solamente gli accadde anche questa volta come nel *Polinice* e nell'*Antigone:* per restar diverso, restò alfieriano; ma non diventò nè più greco nè più romano; e quel che guadagnò in originalità, perdette in verità e naturalezza.

Non mi fermerò sull'*Agamennone*: è una delle solite macchine alfieriane a quattro ruote. Egisto che tenta Clitennestra a uccidere Agamennone; Clitennestra che resiste ma va ad ogni atto persuadendosi; Elettra che fa un po' di giuoco in mezzo per scoprire, denunziare e sventare la trama; Agamennone che arriva trionfante e confidente, tipo del re buono (dice Alfieri), che si fa alla fine ammazzare.

E non parliamo di caratteri: ha ragione Alfieri di dire che Clitennestra, non più velata e quasi giustificata dal Fato antico, con-

vertita nel personaggio moderno d'una moglie adultera che uccide d'accordo coll'amante il marito, è un personaggio ributtante e sulla scena quasi insoffribile. Ma se era persuaso di questo, perchè sceglierlo? I Greci lo scelsero, perchè rappresentava, oltre che un episodio domestico legato ad una grande tradizione nazionale, una delle tante testimonianze del loro Fato! Ma Alfieri a cui anticipatamente era noto che non poteva destare l'interesse umano perchè il tema era mostruoso, e non l'interesse nazionale perchè apparteneva ad una leggenda oscura d'un popolo quasi perduto, e non l'interesse religioso perchè la credenza del Fato che lo nobilitava, non era la sua, come non era quella de' suoi spettatori; Alfieri, dico, perchè s'incaponì a trattarlo? Almeno avesse tentato di difendere la sua protagonista colla scusa che adopera la Clitennestra d'Eschilo [1] e di Seneca, « la memoria d'Ifigenia svenata e la gelosia per Cassandra »! Ma egli credette che col fare Clitennestra esitante tra il drudo, il marito e i figli, e illuminandola di qualche lampo di virtù e di pentimento, l'avrebbe anche potuta rendere agli occhi dello spettatore meno brutta, meno colpevole e meno terribile. Ma s'ingannò. Più fredda ed ambigua, sì; meno brutta o colpevole o più terribile, no. La sola Clitennestra tollerabile non poteva essere che quella d'Eschilo, invasata dal Dio della vendetta, offesa nel suo onore di madre e nel suo orgoglio di moglie: fiera, sanguinaria, fatalmente turpe, come Medea è fatalmente feroce; persuasa d'essere nel suo diritto d'uccidere il marito, come la maga Colchide d'uccidere i figli, e che al popolo che l'accusa, risponde alteramente:

> « Mia tu sclami quest'opra: è ver; ma rea
> « Non dir però d'Agamennon la moglie.
> « Stette dinanzi alla consorte sua

[1] La Clitennestra d'Eschilo nell'*Agamennone* dice al coro, che le rimprovera l'uccisione d'Agamennone:

> « No, non indegna è di costui tal morte.
> « Primo forse non fu che in queste case
> « Feral fraude introdusse? Or ben, poi ch'egli
> « Maltrattò la mia figlia e figlia sua,
> « La tanto pianta Ifigenia, di ferro
> « Giusta morte ne soffra, e giù nell'Orco
> « Vanto non faccia di misfatto inulto. »

« Il funesto d'Atreo demone antico
« (D'Atreo di cene imbanditor crudele),
« E lui percosse, a pargoletti figli
« Matura ostia svenando....

E altrettanto potrebbesi dire d'Egisto, d'Agamennone, d'Elettra, tutti lontani dal tipo leggendario greco, il solo che li potesse vestire d'una certa sembianza di verità; mentre, costretti nella forma umana comune e più ancora nella forma individuale alfieriana, perdono ogni naturalezza ed ogni interesse. Ma ciò si vedrà anche meglio nell'*Oreste*, sebbene il modo con cui egli disinventò la favola greca e ordì la sua, l'abbia reso, per le ragioni che discorreremo, non solo sopportabile, ma quasi popolare.

Nella tradizione greca, che i tre maggiori tragici fedelmente seguirono, è Apollo che impone ad Oreste di vendicare il padre.

« . . . . Non fia mai che mi tradisca il grande
« Oracolo d'Apollo, ei che m'impose
« D'affrontar tal cimento, orridi affanni
« Minacciandomi al cor, se non perseguo
« Gli uccisori del padre e d'egual morte
« Non pago i rei che a povertà m'han tratto.

Oreste adunque opera per aperto comando e sotto l'immediato influsso d'un Dio. Egli non è il parricida, ma il sacerdote, il sacrificatore religioso, l'inviato in certa guisa della giustizia divina: della giustizia, come la intendeva il paganesimo, che aveva per fondamento non il perdono, ma l'espiazione e la vendetta. Però Oreste non è mandato a castigare uno solo degli uccisori d'Agamennone, ma tutti e due: non il solo Egisto, ma Clitennestra. Se si eccettui un luogo d'Euripide, il pensiero che uno de' due colpevoli è sua madre, non svia nè trattiene mai il vendicatore. Egli cerca lei per la prima, e lei per la prima sacrifica. In Eschilo anzi, il coro racconta che Clitennestra si sognò d'aver partorito un mostro in forma di drago, che un giorno l'avrebbe uccisa; e Oreste, interpretando il sogno, risponde: « Il Drago son io, ed io qual Drago l'ucciderò. »

Euripide, come notammo altra volta, meno religioso, meno legato alla tradizione, meno credente agli oracoli, più razionalista insomma e più umano, immagina che al momento d'accingersi all'uccisione della madre, il suo Oreste si senta svegliare in cuore la pietà figliale, e vacilli innanzi all'idea del delitto che sta per commettere, ed osi persino accusare d'insania il Dio che gli diede l'orrendo comando:

« Ah! troppo insano, o Febo,
« Proferisti comando.

Ma è nube di umanità passeggiera, che rende anche più sensibile col contrasto l'immagine della fatalità che lo tiene in suo potere.

« .... Fiera cosa a far m'accingo
« E la farò. Ciò piace ai Numi: e sia.
« Cimento amaro, a me non grato, è questo.

Dato questo carattere, Oreste ha tutta la calma e la ragionevolezza di chi va a compiere un'opera stimata giusta e obbligatoria. Egli è prudente, cauto, riflessivo, persino simulatore. Ed è lui che governa l'impresa, che prepara gli agguati, che frena gli impeti femminili d'Elettra, e dirige i passi di Pilade muto. Da ciò una serie d'artificj ponderatamente calcolati, per non scoprirsi, per accertarsi che la sconosciuta che gli parla d'Agamennone è davvero la sorella Elettra, per penetrare non sospettato fino a Clitennestra ed Egisto. — L'impetuosa, l'imprudente, l'impaziente è invece Elettra. Essa trascina da dieci anni una vita miserabile quasi simile a schiavitù: costretta a sopportare il quotidiano spettacolo degli impudichi amori e dello sfacciato tripudio dei due uccisori di suo padre, è ridotta allo stremo d'ogni sofferenza; e appena le si apre un fioco raggio di speranza di potere alla fine compiere la vendetta tanto invocata, la affretta, la precipita, e quasi la guasta.

Clitennestra invece nel concetto greco non ha nulla di amabile, nulla di pietoso. Essa non mostra alcun rimorso nè dell'impudente adulterio, nè dell'omicidio commesso; essa maltratta la figlia, e

non pensa al figlio esule e lontano che per desiderarne la morte: sicchè quando l'ajo d'Oreste, quel medesimo che lo trafugò nella notte dell'uccisione d'Agamennone, viene ad annunciarle per ingannarla che il giovinetto è morto, la madre esclama:

> « .... Or dal terror di lui
> « Libera son ...... e di costei, che peste [1]
> « Anco peggior m'è presso, e il vivo sangue
> « Dell'anima mi sugge. Alfin, cessata
> « Ogni minaccia, avrem riposo e pace.

E posto che l'autrice principale del misfatto è Clitennestra, Egisto diventa un personaggio secondario che in Sofocle appare appena e in Euripide e in Eschilo nemmeno. Finalmente Pilade è un personaggio che non parla: un seguace, un compagno passivo, devoto d'Oreste; non la mente illuminata, non il mentore d'Alfieri.

Questi naturalmente ha disinventato tutto e primo il carattere d'Oreste. Intanto, di legge del Fato, d'Oracolo, d'Apollo, non se ne parla più. Quindi Oreste è nella piena e intiera coscienza e responsabilità delle sue azioni: un uomo, che, avendo udito (non si sa bene come) che suo padre fu ucciso a tradimento da sua madre e dal di lei adultero, ora seduti trionfalmente in trono, si crede in diritto di trar vendetta del delitto, e viene a compirla. Ma a compirla contro chi? Contro la madre, contro Egisto, o contro tutti e due? Qui comincia l'imbroglio, e Alfieri lo senti; poichè dall'un canto, fatto d'Oreste un personaggio moderno, il matricidio pensato e calcolato diveniva tale mostruosità che la scena non poteva tollerare; e dall'altro, soppresso il matricidio, addio Oreste, addio tutta la tragedia! Come fare? Poichè s'è cominciato a disinventare, è forza continuare. Oreste anzi tutto non viene col proposito di trar vendetta della madre; anzi non ne ha nemmeno l'idea, ma solo di svenare sulla tomba paterna l'adultero. Pur tuttavia Oreste, se non è proprio governato dal Fato e posseduto dall'Erinni, è padroneggiato da un temperamento così focoso e da un'indole così sfrenata, che guai se comincia a menar le mani! non ci vede più,

[1] Parla d'Elettra.

e batte, fracassa, ammazza tutto quello che gli si para innanzi: anche sua madre, se per caso verrà a mettersi traverso la sua spada intanto che ha sotto Egisto. Così Oreste è, e non è, *compos sui:* è colpevole, ma, come dicevano gli scolastici, *secundum quid;* è matricida nel fatto, ma non nelle intenzioni: i giurati d'Argo potranno tener conto delle circostanze attenuanti dell'età, del temperamento, della forte passione, e se non assolverlo interamente, mitigare la pena e compiangerlo.

Naturalmente per giustificare una simile catastrofe conveniva dimenticarsi dell'Oreste prudente e riflessivo del teatro greco e del *tristis Horestes* d'Orazio, e creare senz'altro il tipo del furioso maniaco per eccellenza. E lasciate pur fare ad Alfieri! Appena in Argo Oreste si precipita nella reggia d'Egisto, pare che in quei tempi le reggie non fossero molto custodite, e si mette a urlare subito con quanto ha di voce nella trachea:

« . . . . Adulto io torno, adulto
« Al fin; di speme, di coraggio, d'ira
« Torno ripieno, e di vendetta, donde
« Fanciullo inerme lagrimando io mossi.

Si capisce subito quanta ragione abbia il povero Pilade, che non sa più come frenare quel ragazzaccio che minaccia guastar tutto colle sue forsennatezze:

« Qui regna Egisto, e ad alta voce parli
« Qui di vendetta? Incauto, a cotant'opra
« Tal principio dai tu?....

Ma il giovinetto è non solo imprudente, ma un pochino spaccamonti e ammazzasette. Egli crede che basti il suo nome a far cascar morto di spavento Egisto.

« . . . . Ad avvilir costui,
« Per sè già vile, il sol mio nome or basta;
« Troppo è il mio nome . . . .

E Pilade un po' meno fracassa ha un bel dirgli che

« Scudo egli *(il tiranno)* ha forte, impenetrabil, fero,
« La innata sua viltade. A sè dintorno
« In copia avrà satelliti: tremante,
« Ma salvo ei stassi in mezzo a lor......

Oreste con una spacconata anche più grossa della prima risponde:

« Nomarmi,
« Ed ogni vil disperdere, fia un punto.

Si capisce subito che far qualcosa di bene con un simile arnese sarà molto difficile. L'oracolo aveva predetto all'Oreste greco, che non adoperasse le armi, ma gli inganni, e che nascondesse il suo nome, sopra tutto ad Elettra. Ma l'Oreste alfieriano non conosce oracoli; e se anche li avesse conosciuti, è assai difficile che con quella testa li avesse ubbiditi. Quindi, tutto a rovescio di quello che ordina Apollo, o che consiglia Pilade, che qui fa un po' le veci di nume tutelare al ragazzo scervellato. Pilade infatti gli dice saviamente:

« Finor giungemmo e nulla più. Dei molti
« Mezzi a tant' opra, ora conviensi ad uno,
« Al migliore, attenerci; e fermar quale
« Scerrem pretesto, e di qual nome velo
« Faremo al venir nostro: a tanta mole
« Convien dar base.

Ma Oreste al solito:

« La giustizia eterna
« Fia l'alta base. A me dovuto è il sangue,
« Ond'io vengo assetato. — Il miglior mezzo?
« Eccolo: il brando!

Molto meno Oreste vuol seguire l'altro consiglio di tenersi nascosto; anzi lo crede vile e indegno di sè.

« Mentir mio nome? ad un Egisto? io?...

Ma gli è che non lo mentisce, e non lo tace a nessuno, e lo va gridando persin sui tetti. Infatti appena entra Elettra e la sente nominar Egisto, par che voglia saltar addosso anche a lei: poi tenuto indietro a stento da Pilade, appena ode pronunciar la parola « tomba » scoppia come una folgore:

« .... Tomba!
« Quale? dove? di chi?

Risponde Elettra:

« D'Agamennon la tomba
« Non vedi? a destra?

« Oh vista! » esclama Oreste, e ci resta davanti, come invasato, a gesticolare, a gemere, a urlare, a vaneggiare d'ombra paterna, di vendetta d'Egisto, tanto che Elettra per forza deve gridare:

« .... E chi sarai tu dunque,
« Se Oreste non sei tu? ...

Che la agnizione fra Oreste ed Elettra avvenga subito, non è male: abbrevia l'azione, e accelera il momento in cui Elettra entra a parte della congiura. Oltre a ciò il modo onde avviene è assai meno strano di quello concepito da Voltaire, il quale immagina prima che Oreste si spacci ad Egisto per uccisore d'Oreste stesso; poi che in premio riceva quale schiava Elettra; che questa per vendicar il supposto uccisor del fratello e liberar sè stessa dal vile padrone, tenti ammazzarlo nel punto che prega avanti alla tomba del padre; che Oreste, scosso dal rumore di quella donna che gli teneva un pugnale sospeso sul capo, si voltasse, riconoscesse la

sorella Elettra; ed egli per scacciarle dall'animo ogni sospetto si desse a riconoscere a lei: complicato intreccio di inverosimiglianze, per spiegare una cosa semplicissima. Che Oreste invece si scopra subito ad Elettra, è pienamente conforme al carattere che Alfieri gli ha dato; e non c'è nulla di strano e di anormale. Solo con quel carattere Oreste si scoprirà subito, non soltanto agli amici, ma anche ai nemici.

Infatti sono tante le imprudenze che d'ora in poi Oreste commette, che appena si intende come egli, non ostante tutti i consigli di Pilade e gli ajuti di Elettra, possa venire a capo della sua impresa. Appena vede Clitennestra e la sente parlare, le balza in faccia con occhi di basilisco; non dice parola, non fa atto che non lo tradisca: anzi non si può assolutamente capire come la madre non lo riconosca subito; ma di questa inverosimiglianza più tardi. Poi compare davanti ad Egisto; ed allora chi trattiene più quel furioso da catena? Pilade ha appena finito di raccontare la novella della finta morte d'Oreste, sotterfugio inventato da'due amici per nasconder l'esser loro, che Oreste, il quale a stento era stato zitto tutto quel tempo, prorompe che il solo delitto d'Oreste è d'« Esser figliuol d'Atride! » Se anche Egisto fosse stato scemo o cieco, queste parole dovevano aprirgli gli occhi e il cervello. Ma non basta, Pilade s'affretta al solito a rappezzar alla meglio lo strappo, e si fa avanti a parlar lui per spiegare le insane parole dell'amico, dicendo ad Egisto:

« . . . . Di Strofio il figlio,
« Pilade egli è: null'altro in Argo il mena,
« Che desio di vedere il loco ov'ebbe
« Oreste suo la cuna. A pianger viene
« Con la madre l'amico. Il re concesso
« Gli ha di seguirmi ignoto: ogni regale
« Pompa lasciando, in umil nave ei giunge,
« Per men sospetto darti; a me la cura
« Ne affida il padre: ei, nell'udir d'Oreste,
« Tacer non seppe: ecco a te piano il tutto.
« Deh! tu nol vogli or d'inesperti detti
« Reo tener; nè stimar ch'altro qui 'l tragga.

Ma ci vuol altro! Ormai è tardi. Egisto ha capito che quelli per lo meno non sono due ambasciatori di Strofio, ma due bugiardi, due traditori, due ministri d'Oreste; e li fa mettere sotto chiave fino a tanto che la trama sia chiarita. E pure a rigor di buon senso anche Egisto ha capito poco! Ogni parola, ogni monosillabo d'Oreste era così chiaro, così provocante, così ostinatamente diretto a palesarsi, che Egisto doveva indovinare subito che quello sfidatore feroce non poteva esser che Oreste, e mettergli senz'altro addosso le mani come preda certa.

Invece Alfieri ricorre allo spediente d'Elettra, la quale, vedendo trascinati tra le guardie i due amici, pensa sieno scoperti, e in un impeto d'imprudente amore grida:

> « **Oreste a morte? oh ciel, che veggio! O madre,**
> « **A morte trar lasci il tuo figlio?...**

Allora Egisto non ha più bisogno d'altra testimonianza, e gli resta solo ad accertarsi quale di que' due sia Oreste. A questo punto comincia tra Pilade e Oreste la sublime gara dell'amicizia e della fedeltà. Allora tutti i personaggi sono al loro posto; tutte le passioni sono ragionate; la situazione è determinata e giustificata; la stessa concisione alfieriana diventa indispensabile: e abbiamo una di quelle scene tutta azione, tutta calore, tutta nervi, che fa dimenticare tutte le inverosimiglianze e tutti i difetti, trasporta lo spettatore come il lettore, e basta essa sola al trionfo d'una tragedia. Io mi riservo a leggervela, quando avrete veduto disegnati tutti i caratteri. Ora proseguiamo. Non è nemmeno a dubitar che Oreste, il quale ha tanta premura di farsi conoscere, ora voglia lasciarsi soverchiar dall'amico. Fino che può, gareggia con Pilade di vituperj e di furore: quando è all'estremo, cava di sotto al mantello un pugnale, e grida ad Egisto:

> « **..... Egisto, il pugnal vedi,**
> « **Ch'io, per svenarti, nascoso portava?**
> « **E tu il ravvisi, o donna? È questo il ferro**
> « **Che tu con mano empia tremante in petto**
> « **Piantasti al padre mio....**

Tolto ogni equivoco fra Pilade e Oreste, Egisto fa ricondurre tutti in carcere, e promette a tutti pel dì seguente la morte:

« Pilade, Elettra, Oreste, a morte tutti.

E a Clitennestra che prega e minaccia:

« E tu pur, donna, se il furor non tempri.

Or come avviene all'atto quinto che Oreste e Pilade abbian potuto fuggire i loro custodi, rompere le loro catene, e il figlio d'Agamennone arrivare liberamente fino a Egisto e trucidarlo in un colpo solo colla madre? Elettra narra che gli stessi satelliti d'Egisto ebbero pietà d'Oreste e lo liberarono; che poi il popolo stesso, veduto il figlio del suo vecchio re, si diede a gridare: Viva Oreste! muoja Egisto!; che questi, udendo il tumultuar della piazza, si scagliò fuor della reggia, se per sfidare la rivolta o sedarla colle parole o fuggire da Oreste non è chiaro, seguito da Clitennestra, decisa a far scudo al marito contro il figlio; che infine il furibondo Atride li scoprì, li raggiunse; e, correndo cieco d'ira contro Egisto, vibrò prima il ferro in petto alla madre, che gli attraversava il cammino; poi lo immerse sette volte nel core d'Egisto che indarno piangeva e chiedeva pietà.

Pertanto giunti a questo punto, dato il carattere d'Oreste, è meno inverosimile ch'egli pianti un coltello in seno alla madre senza conoscerla nè vederla, anzichè egli sia lasciato fuggire dai satelliti impietositi e difeso da una sommossa di plebe, che nulla aveva preparato, nulla aveva annunciato prima, e d'una plebe che non conosceva Oreste, nè l'aveva mai veduto, che s'era sopportati in pace dieci anni di regno d'Egisto e della sua consorte.

Anche Voltaire ricorre al mezzo d'una sommossa: ma egli la fa apparecchiare di lunga mano dall'ajo d'Oreste e da Pilade stesso e giunge più aspettata e meno improvvisa. Con questo però non vogliamo neanche lontanamente concedere che l'*Oreste* di Voltaire sia meno inverosimile di quello d'Alfieri. Al contrario! Si vede bensì in Voltaire la sollecitudine di dar spiegazione di tutti i fatti: ma più inventa artificj e spedienti, e meno riesce!

Persino nella catastrofe, nella quale pure sembra che il tragico francese e il tragico italiano si siano incontrati, il vantaggio sta tutto dalla parte del nostro. Infatti anche Voltaire fa che Oreste uccida Clitennestra, senza volerlo, ma non senza saperlo. Egli infatti torna in scena conscio già del misfatto testè commesso, e lo confessa: solamente egli lo rovescia addosso al destino:

« Non, ce n'est pas moi: ce n'est point Oreste:
« Un pouvoir effroyable a seul conduit mes coups.

Ma è tardi per ricordarsi del destino: è tardi per diventare un greco eroico dopo esser stato fin'allora un francese del secolo XVIII e di Versailles. E come per ammazzar le persone a quel modo, non ha la scusa del destino, l'*Oreste* di Voltaire non ha nemmeno quella che Alfieri sviluppò in tutto il suo morboso potere: il temperamento. L'*Oreste* volteriano è calmo, ragionatore, artificioso: egli ha quindi l'obbligo di vedere e di sapere quel che si faceva; e quelle coltellate alla cieca date alla madre, quanto si intendono, si spiegano, si aspettano quasi in Alfieri, altrettanto vi sorprendono e non si capiscono più in Voltaire: altrettanto perde di verosimiglianza la sua catastrofe, quanto più ne guadagna quella d'Alfieri.

Però non la guadagna che per il confronto con un'altra più inverosimile, non per virtù propria. Del resto, accettato il protagonista, ogni inverosimiglianza non solo trova nella causa stessa che la genera, la sua scusa, ma la sua logica necessità. Posto l'eroe matto, tutte le follie sono logiche e ragionate! Quindi, che Oreste si conduca in modo da farsi riconoscere ad ogni passo, è spiegabile; ma che Clitennestra ed Egisto non lo riconoscano, non si spiega più. Ed alla pronta ed immediata agnizione di Clitennestra, v'era, oltre quella del pazzo contegno di Oreste, un'altra ragione: Oreste stesso dice che son trascorsi due lustri appunto dall'orribil notte in cui fu ucciso suo padre ed egli portato via da Argo. Ma a quell'epoca quanti anni poteva aver egli? Alfieri non lo dice, ma è facile conghietturarlo. Oreste nacque certamente prima della partenza di Agamennone per Troja, cioè almeno dieci anni prima d'esser portato via da Argo. Per supporre che fosse nato dopo,

converrebbe credere che Oreste fosse illegittimo, poichè Agamennone e Clitennestra non si rividero più. Però con questo conto, quando Oreste tornò in patria a vendicare il padre, doveva avere 20 anni circa. Ora è egli possibile che una madre che si separò da suo figlio al decimo anno, non lo riconosca più al ventesimo? E tanto più se questo figlio agli atti, alle parole, fa ogni sforzo per palesare il sangue che ha nelle vene? Anche Voltaire, sebbene si sforzi a far apparire Oreste più giovane di quello che lo fa Alfieri, cadde nel medesimo errore; ed è impossibile che uno spettatore che ragioni non faccia questo dilemma: O Oreste quando fu salvato da Strofio, era un bambino in fasce, e non poteva essere figlio d'Agamennone; o Oreste fu staccato dalla madre dopo il decimo anno, e allora diventa tanto più facile che essa lo riconosca, quanto minore è il tempo corso in mezzo, tra il giorno della sua partenza e quello del suo ritorno in patria.

Passando agli altri caratteri, la Clitennestra d'Alfieri non ha più nulla essa pure di greco: ma s'intende da sè che la mutazione del carattere d'Oreste trascinava dietro la mutazione di tutti gli altri. Una volta che Oreste non veniva più per uccidere sua madre e che egli poteva sentire ancora per lei un avanzo di tenerezza o di pietà figliale, conveniva che anche Clitennestra si presentasse in modo da poterla meritare. E Clitennestra infatti non è più la madre della tragedia greca, indurata nella colpa e nel vizio, dimentica dei figli e del pudore, che gli Dei condannano a inevitabil morte: ma una donna combattuta tra i fantasmi del primo ucciso marito, l'amore del secondo, e l'affetto dei figli; troppo debole per divenire a un tratto virtuosa; troppo altiera per ascoltar la rampogna del passato; troppo sensibile per non sentirne il rimorso; e, come dice Elettra:

« Or madre, or moglie; e non mai moglie o madre.

Ecco la Clitennestra d'Alfieri e in parte quella di Crebillon e di Voltaire: la Clitennestra, come solo la poteva immaginare l'arte di un secolo, che era ancora legata ai modelli pagani più dalle forme che dallo spirito, e che già si sforzava a cercare nella perplessità e nei contrasti della coscienza umana la ragione e

la bellezza dei caratteri che rappresentava. Però, nota bene l'Alfieri, è presto detto: « Or madre, or moglie; e non mai moglie o madre »: ma come si fa a maneggiare per cinque atti un simile carattere! Egli stesso sentiva di non esservi interamente riuscito. E non è che Clitennestra non faccia sentire la dolorosa alternativa del suo cuore: ma la fa sentire più a parole che a fatti. Essa parla molto a favore d'Oreste, ma agisce a favore d'Egisto. Essa, nella scena del quinto atto, prega il marito a non mostrarsi ad Oreste: ma non per il timore che egli le uccida il figlio, ma per l'opposto che il figlio le uccida il marito.

« .... Ah! più non son io madre,
« Se tu in periglio stai: contro il mio sangue
« Già ridivengo io cruda....

E visto fallirle l'ultimo sforzo per trattenerlo, gli corre dietro per essergli scudo: e invano arrestata dalle preghiere e dalle minaccie d'Elettra, ricupera l'energia che non seppe mai trovare per salvare il figlio, e vola essa pure, forsennata di cieco amor, a salvarlo:

« .... Ei mi è consorte; ei troppo
« Mi costa; perder nol vogl'io, nè posso.
« Voi traditori, a me: non figli, abborro:
« A lui n'andrò....

e va diffatti a dar la sua vita per lui ed a compiere il suo destino.

Ma non ostante questa evidente superiorità della sua passione d'amante sulla pietà di madre, che le toglie di divenir mai compassionevole o simpatica, la Clitennestra d'Alfieri rappresenta il massimo sforzo che un grande ingegno poteva fare per rendere tollerabile un carattere che in nessuno dei nostri drammi moderni, dove pajono già immorali le *Terese*, le *Margherite*, le *Fernande*, potrebbe vincere l'avversione dello spettatore.

D'Elettra c'è poco da dire: essa è devota e pia sorella qual nel nuovo concetto del dramma alfieriano doveva essere. Solo noto che essa non ha l'attività o l'energia quasi febbrile dell'Elettra greca; che è più ciarliera che operante; che non è quasi

d'alcun ajuto ad Oreste; che anzi è lei che denunzia, sebbene involontariamente, il fratello colle note parole:

> « Oreste a morte! Oh ciel, che veggio! O madre,
> « A morte trar lasci il tuo figlio?....

parole che per poco non rovinano tutta l'impresa di cui ella stessa era parte.

Egisto è feroce, vendicativo, implacabile, sempre il figliuolo di Tieste a cui il sangue d'Agamennone non basta ancora: ma non ha nè la prudenza nè l'astuzia d'un tiranno circondato da tanti nemici, e riesce monotono e antipatico, senza toccar quel colmo della terribilità che raggiunge sempre la scaltrezza unita alla forza. Pilade è invenzione tutta alfieriana, e quello di Voltaire non gli cammina nemmen dappresso. È affettuoso senza smanceria, operante senza affaccendamento; a tempo coraggioso e prudente; logicamente freddo per poter fare equivalente contrasto al carattere sulfureo d'Oreste: il solo amico e il solo ajo che potesse essere dato a quel ragazzo furioso e quasi selvaggio, destinato ad un'alta impresa.

Non ostante tutti questi difetti, l'*Oreste* fu una delle tragedie d'Alfieri più rappresentate, ed è anche oggi tra le più festeggiate ed applaudite de' nostri teatri popolari. Andrò più in là: è una delle pochissime tragedie che sia sopravvissuta lungamente alla morte del classicismo. Son morte alle scene il *Filippo*, l'*Antigone,* e più che rimorti i *due Bruti*, il *Nerone*, il *Timoleone*, l'*Agide*, l'*Alceste*, la *Rosmunda;* lo stesso *Saul*, dacchè morì il suo grande interprete Gustavo Modena, vien facendo delle apparizioni sempre più rare: ma l'*Oreste*, sebbene vada ogni giorno perdendo terreno ne' nostri teatri colti ed aristocratici, pure regna ancora giovane e fresco nelle nostre scene popolari. Aggiungerò anzi che per il corso di 25 anni circa, fino al trionfo della scuola romantica, l'*Oreste* d'Alfieri o tradotto o imitato era preferito in Francia agli *Oresti* nazionali di Crebillon e di Voltaire, spariti dopo breve meteora dalle scene francesi. Come si spiega questa popolarità; da che deriva questa vitalità, volgare forse, ma pure tenace, d'una tragedia che ha press'a poco gli stessi pregi e difetti delle altre alfieriane e che certo non meritava una

sorte più fortunata del *Saul?* Deriva sopra tutto, a parer mio, dal soggetto, o per dir più esatto dalla forma, che nelle mani di Alfieri prese il soggetto. Alfieri, disinventando l'Oreste greco, spogliandolo d'ogni simbolismo mitologico, tralasciando ogni lusso, ogni analisi psicologica, ogni ingombro di problemi filosofici, abbassando la misura de'suoi personaggi, e portandoli al livello comune, spolpandolo, semplificandolo, riducendolo alle nude ossee proporzioni d'una leggenda sceneggiata, ne ha fatto una vera tragedia popolare.

L'importante del dramma popolare cos'è? il fatto puro, materiale, comune; e tal è l'*Oreste* d'Alfieri. Nulla di più semplice, di più schietto, di più ripetuto, e di più sensibile del fatto d'un figlio che viene a castigare uno scellerato che prima gli sedusse la madre, e inebbriatala d'amore, la spinge ad assassinare il marito, per occuparne il trono. La madre è complice anch'essa e deve aver la sua parte di pena, ma minore assai del suo drudo. L'infame vero è Egisto, e si capisce che Oreste non l'abbia che con lui! Tanto più che Clitennestra ha a favor suo le circostanze attenuanti d'essere madre; e Egisto contro di sè le circostanze aggravanti d'essere re. La coscienza popolare giudica così: un re buono è un santo, un re cattivo è un mostro; e lo mette subito fuori della legge. Per contrapposto Oreste è un povero giovane proscritto e iniquamente spogliato. Bisogna dunque essere con lui in qualunque modo: se grida, se urla, se è furioso, se si fa giustizia da sè, ha ragione: nella platea c'è chi dice che se fosse nel caso, farebbe peggio! Però quando Oreste esclama:

« . . . . Ferir; centuplicare i colpi
Dobbiam nell'empio; e nulla dirgli . . . .

« bravo, » urla la folla; e quando Egisto comanda « Oreste, Pilade, Elettra a morte, » tutta la folla lo fischia, e se potesse salterebbe sul palcoscenico a strozzarlo. Anche la sorella è buona, ma interessa poco. Quello poi che non gode molto la simpatia del popolo, è il personaggio che la critica giudica il più ragionato e filosofico: è Pilade. Egli è un buon amico, sì, ma troppo freddo, troppo prudente e troppo politico. Per il popolo, dice bene Oreste: « L'unico mezzo

è il brando. » — O che bisogno di tanti discorsi: aspettar Egisto a tiro e addosso. — Questa è la miglior politica. Eppoi non ha fatto lo stesso e forse peggio anche Egisto? Il volgo intende la legge del taglione; è anzi la sola giustizia che intende, perchè è la più primitiva e più barbara. Però egli si spiega che l'offeso Oreste abbia potuto commovere solo col nome le sue guardie e che la plebe sia insorta per lui. Così quando sente che egli ben sette e sette volte ha immerso il ferro nell'imbelle tremante core d'Egisto, gode; e quando sente che Egisto piangeva sotto la spada del suo giudice, esulta. Quanto a Clitennestra, se ne occupa poco, e non guarda molto pel sottile. Vero o non vero che Oreste l'abbia veduta, dal momento che essa per tentar di salvare il suo drudo s'era avviticchiata al suo corpo, Oreste non poteva fare a meno di trafiggere anche lei! È Dio che l'ha castigata! Oreste non ne ha colpa; e se stesse al popolo di giudicarlo, lo assolverebbe in nome di Dio, come l'Areopago ateniese in nome d'Apollo e di Minerva. L'idea del Fato ne' volghi non è morta mai: solo ne muta il nome.

Congegnato così il dramma alfieriano, esso ha perduto di profondità, ma acquistato di chiarezza. *Antigone*, *Saul* sono un po' oscuri per la folla; ma *Oreste* è chiarissimo: pare uno degli episodj di cronaca giudiziaria che sente narrare o leggere tutti i giorni. Ora al popolo piace sopra tutto ciò che intende e interessa subito. In fondo, il popolo, la moltitudine, è più artista che critica: della filosofia de' caratteri, della ragionevolezza delle situazioni le importa poco: vuol capir presto e sentir subito. Oh se Alfieri avesse trattato di soggetti meno elevati e adoperato talvolta un verso meno astruso, che poeta popolare sarebbe stato colla sua rapidità ed energia! Ma la chiarezza d'argomenti e di forma dell'*Oreste* nòn la raggiunse più, almeno così pensa e giudica la folla; e la critica ha un bel dire: è più alta *Antigone*, è più grande *Saul*, è più vera *Virginia*: il popolo non sa discutere, non sa spiegarsi; ma lascia tutte le altezze, tutte le grandezze e tutte le verità che la critica si sforza di spiegargli, e va a sentire l'*Oreste*. Aggiungete qui pure, come nell'*Antigone* e come in quasi tutte le tragedie d'Alfieri, due o tre scene da maestro, che obbligano anche la critica ad esclamare: « non c'è che dire,

è bello! » E come, chiederete voi, come potrà la critica chiama bello ciò che finora ha detto inverosimile? Non ha ella, signor professore, insegnato che il bello non è che l' ideale del vero? E lo ripeto; ma talvolta accade che inverosimile rispetto alla ragione, cessi per un momento di apparirlo in un dramma, o in un' opera d' arte qualsiasi. Mi spiego. Lo spettatore di un dramma quando abbia volontariamente o no consentito alle inverosimiglianze cardinali sulle quali il dramma si posa, non solo è costretto ad accettare tutte le altre inverosimiglianze che da quelle prime derivano, ma la stessa illusione in cui s' è immerso fino allora, glie lo fa credere verosimile. L'abituale ripetizione d' un' illusione si muta in realtà. Chi ha consentito a lasciarsi trasportare in un mondo fantastico, ha consentito di dare il posto della realtà ai fantasmi che vi si agitano; e se il sogno è potente e l'allucinazione persiste, egli comincia a sentire, a intendere, a operare, come i fantasmi stessi.

Così, per togliere l' esempio dalla nostra tragedia, consentito che Oreste sia un pazzo furioso, che Egisto e Clitennestra non lo riconoscano subito, che Elettra stessa spinga l'imprudenza fino a denunziarlo, viene un momento in cui tutto ciò che essi fanno vi par logico e naturale, non già rispetto a voi o al vostro intelletto, quanto rispetto al loro modo d' essere e d' intendere. E siccome non potete concedere questo senza accomunarvi e immedesimarvi con loro, ne deriva che ci sarà un punto in cui vi parrà verosimigliantissimo e naturalissimo, che Oreste, Pilade, Egisto, Clitennestra, Elettra siano riuniti, che Oreste si scopra e impazzisca anche più, che Pilade e Elettra raddoppiino invano di sforzi e d'artificj per salvarlo, che Egisto tripudii della preda, che Clitennestra si dibatta tra i figli e il marito. Ne nasce insomma una situazione tale che per quanto in sè stessa inverosimile, pure dopo che voi stessi avete consacrato nel vostro intelletto la inverosimiglianza d'onde deriva, ha tutte le apparenze del verosimile, e può avere anche, se l'arte ne ha colto il punto ideale, tutta la bellezza che dal vero o dal verosimile può essere ricavata.

Ne nasce da ciò la bellezza della IV scena del IV atto in cui ognuno de' personaggi essendo messo nella logica situazione in cui sin dapprincipio era destinato, ed esprimendosi ognuno nelle

forme convenienti a' suoi sentimenti ed alla sua situazione, sparisce il dissenso tra il popolo e la critica, e finiscono entrambi a sentire, a giudicare, ad applaudire d'un modo. Io ve la leggerò, sebbene mi dolga di non potervi leggere per intero le due scene precedenti. Non posso tralasciare di ricordarvi, come brano mirabile di poesia descrittiva, il racconto che Pilade fa ad Egisto ed a Clitennestra, per dipingere la scena della immaginaria morte d'Oreste, della quale, per introdursi nella reggia, s'eran finti messaggieri. Oreste in un canto mugola sordamente e freme, e Pilade invitato da Egisto a dire qual fu la cagione che trasse alla morte l'amico, così risponde:

Pil. Il troppo giovenil suo ardore.
Antica usanza ogni quint' anno in Creta
Giuochi rinnova e sacrifizi a Giove.
Desìo di gloria e natural vaghezza
Tragge a quel lido il giovinetto: al fianco
Pilade egli ha non divisibil mai.
Calda brama d'onor nell'ampia arena,
Su lieve carro, a contrastar lo spinge
De' veloci corsier la nobil palma:
Troppo a vincere intento, ivi la vita
Per la vittoria ei dà.

Egis. Ma come? Narra.

Pil. Feroce troppo, impazïente, incauto,
Or della voce minacciosa incalza,
Or del flagel, che sanguinoso ei ruota,
Sì forte batte i destrier suoi mal domi,
Ch' oltre la meta volano; più ardenti,
Quanto veloci più. Già sordi al freno,
Già sordi al grido, ch' ora invan gli acqueta;
Foco spiran le nari; all'aura i crini
Svolazzan irti; e in denso nembo avvolti
D' agonal polve, quanto è vasto il circo
Corron ricorron come folgor ratti.
Spavento, orrore, alto scompiglio e morte
Per tutto arreca in torti giri il carro:

Finchè percosso con orribil urto
A marmorea colonna il fervid'asse,
Riverso Oreste cade....

Clit. Ah! non più; taci:
Una madre ti ascolta.

Pil. È ver; perdona. —
Io non dirò, come ei di sangue il piano
Rigasse orribilmente strascinato....
Pilade accorse;.... invan;.... fra le sue braccia
Spirò l'amico.

Ma la ben architettata invenzione di Pilade è vana: Oreste, nel più bello, scaraventa una valanga d'improperj contro Egisto, e si fa arrestare per sospetto d'essere un emissario d'Oreste stesso: appare in quel punto Elettra a dire il suo famoso: « Oreste a morte? oh ciel, che veggio! » Tutto è scoperto. Egisto tripudiante si fa condurre davanti i due prigionieri, ed esclama:

So tutto già; sol qual di voi sia Oreste,
Dite....

Pil. Son io.

Ores. Menzogna: Oreste io sono.

Clit. Qual m'è figlio di voi? ditelo: scudo
A lui son io.

Egis. Tu parla, Elettra; e bada
A non mentir; qual è il fratello?

Elet. È questi [1];
Questi è, pur troppo!

Pil. Io, sì....

Ores. Nol creder.

Pil. Cessa.
Poichè scoperta è l'alta trama, omai
Del mio furor non osi altri vestirsi.

Ores. Mira, Egisto, se ardisci, il furor mira
Ch'arde negli occhi miei; mira, e d'Atride

1 Correndo verso Pilade.

Di' ch'io figlio non sono: al terror credi
Ch' entro il codardo tuo petto trasfonde
Sol la mia voce.

Egis. Traditor, codardo,
Tu il sei; morrai tu di mia mano.

Clit. O il brando
Trattieni, Egisto, o in me lo immergi; a loro
Per altra via non giungi. Arresta... oh cielo!...
Deh! mi ti svela, Oreste. Ah sì; tu il sei,

Ores. Va; tue man sanguinose altrove porta.
Ciascun di noi, se morir dèssi, è Oreste;
Nessun ti è figlio, se abbracciar tal madre
Da noi si debbe.

Clit. Oh feri detti! Eppure....
No; te non lascio....

Egis. Ecco qual premio merta
L'amor tuo insano. — Io ti conosco, Oreste
Alla tua filïal pietà. Son degni
Di te i tuoi detti, e di tua stirpe infame.

Pil. Da parricida madre udir nomarsi
Figlio, e tacer, può chi di lei non nasce?

Ores. Cessate . . . .

Elet. Egisto, or non t'avvedi? è quegli
Pilade; e mente, per salvar l'amico....

Egis. Salvár l'amico? E qual di voi fia salvo?

Ores. Ah! se di ferro non avessi io carche
Le mani, a certa prova or visto avresti
Se Oreste io son; ma, poichè il cor strapparti
Più con man non ti posso, abbiti questo
Palesator dell'esser mio.

Pil. Deh! cela
Quel ferro. Oh cielo!

Ores. Egisto, il pugnal vedi,
Ch' io per svenarti, nascoso portava?
E tu il ravvisi, o donna? E questo il ferro,
Che tu con mano empia, tremante, in petto
Piantasti al padre mio.

Clit. La voce, gli atti,
L'ira d'Atride è questa. Ah! tu sei desso.
Se non vuoi ch' io ti abbracci, in cor mi vibra
Quel ferro tu; del padre in me vendetta
Miglior farai. Già, finch' io vivo, forza
Non è che mai dal fianco tuo mi svelga.
O in tua difesa, o per tua mano io voglio
Morire. Oh figlio!.... Ancor son madre: e t' amo....
Deh, fra mie braccia !...

Egis. Scostati. Che fai?....
A un figlio parricida?.... Olà: di mano,
Guardie, il ferro....

Ores. Il mio ferro a te, cui poscia
Nomerò madre, cedo: eccolo; il prendi:
Trattar tu il sai; d'Egisto in cor lo immergi.
Lascia ch' io mora; a me non cal, pur ch' abbia
Vendetta il padre: di materno amore
Niun' altra prova io da te voglio: or via,
Svenalo tosto. Oh! che vegg' io? tu tremi?
Tu impallidisci? tu piangi? ti cade
Di mano il ferro? Ami tu Egisto? l'ami;
E sei madre d'Oreste? Oh rabbia! Vanne,
Ch' io mai più non ti vegga.

Clit. Ohimè!.... mi sento....
Morire....

Egis. È questo [1], è questo (e a me sol spetta)
Lo stil che il padre trucidava; e il figlio
Truciderà. Ben lo ravviso; io l'ebbi
Tinto già d'altro sangue; e a lei lo diedi
Io stesso già. — Ma forse appieno tutte,
Tu giovinetto eroe, non sai le morti
Di questo acciaro. Atreo, l'avo tuo infame,
Vibrollo in sen de' miei fratelli, figli
Del suo fratel Tièste. Io del paterno
Retaggio altro non m' ebbi: ogni mia speme

[1] Raccogliendo il pugnale caduto appiè di Clitennestra.

In lui riposi; e non invan sperai.
Quanto riman di abbominevol stirpe,
Tutto al fin, tutto il tengo. Io te conobbi
Al desir che d'ucciderti sentìa. —
Ma, qual fia morte, che la cena orrenda
Che al mio padre imbandì l'avo tuo crudo,
Pareggi mai?

Clit. Morte al mio figlio? morte
Avrai tu primo.

Egis. A me sei nota: trema
Anco per te, donna, se omai.... Dal fianco
Mio non scostarti.

Clit. Invan.

Egis. Trema.

Elet. Deh! sbrama
In me tua sete, Egisto: io pur son figlia
D'Atride, io pur. Mira, a' tuoi piedi....

Ores. Elettra,
Che fai?

Pil. Fu mia la trama; io non avea,
Com'essi, un padre a vendicar; pur venni,
A trucidarti io venni: in me securo
Incrudelir tu puoi. D'Oreste il sangue
Versar non puoi senza tuo rischio in Argo....

Egis. Pilade, Elettra, Oreste, a morte tutti:
E tu pur, donna, ove il furor non tempri.

Ores. Me solo, me. Donzella inerme a morte
Trar, che ti giova? È di signor possente
Pilade figlio; assai tornarten danno
Potria di lui: me sol, me solo svena. —
O voi, miglior parte di me, per voi
L'alma di duol sento capace: il mio
Troppo bollor vi uccide: oh ciel! null'altro
Duolmi. — Ma pur, vedere, udir costui,
E raffrenarmi, era impossibil cosa....
Tanto a salvarmi fèste; ed io vi uccido!

Egis. Oh gioja! più gran pena che la morte

Dar ti poss' io? Svenati innanzi dunque
Cadangli, Elettra pria, Pilade poscia;
Quindi ei sovr' essi cada.

Clit. Iniquo....

Elet. O madre,
Così uccider ne lasci?

Pil. Oreste!

Ores. Oh cielo!....
Io piango? Ah! sì; piango di voi. — Tu, donna,
Già sì ardita al delitto, or debil tanto
All'ammenda sei tu?

Clit. Sol ch' io potessi
Trarmi dall'empie mani; oh figlio!...

Egis. Infida;
Di man non m' esci. — Omai del garrir vostro
Stanco son io; tronchinsi i detti. A morte
Che più s' indugia a trarli? Ite. — Dimante,
Del lor morir m' è la tua vita pegno.

E qui m' arresto: ma completeremo questo studio dell' *Oreste* greco col parallelo dell'*Oreste* danese, coll'*Amleto* di Shakespeare.

il dubbio è inerzia. — Egli si sprona co' rimproveri ad agire. — Ma se potesse sottrarsi all'obbligo di agire con quel viaggio che non ha più ritorno! — Eppure anche per quel viaggio, anche per uccidersi, occorre una volontà. — E cosa è poi il morire? — Ecco il problema. — *Essere o non essere.* — Dubita anche d'Ofelia. — Può colpire il suo nemico, ed è di nuovo assalito dal dubbio. — Lo spettro ritorna a spronare la sua volontà. — Amleto non si decide ancora. — Anche l'esempio di Fortibraccio lo eccita ad operare. — Ma esita sempre. — La scena del cimitero. — Svela l'amor suo per Ofelia. — Ma appare di nuovo il dubbio con Amleto. — Il dubbio continua sino alla catastrofe. — Amleto non è solo Shakespeare. — Amleto è l'uomo. — Ognuno di noi è un po' Amleto. — Egli è però una personificazione d'una malattia umana, non l'ideale d'un uomo. — Unico rimedio contro di essa, operare. — Ed esaurite le ultime forze, essere parati.

Shakespeare? Goethe, giudicando col genio il genio, diceva di lui: « Ogni dissertazione sopra Shakespeare è impossibile! » E soggiungeva che persino l'abbozzo che egli ne aveva tracciato nel suo *Wilhelm Meister*, era incompleto. Così Voltaire, ora adorandolo, ora bestemmiandolo, ora chiamandolo un barbaro, ora stimandolo un genio, non era riuscito mai, non ostante tutta la sua audacia, a giudicarlo e a definirlo. Victor Hugo scrisse un volume su di lui, e ammonticchiò imagini su imagini, metafore su metafore: ma Shakespeare restò nella sua nube indefinibile, intraducibile, formidabile come un Dio.

Non parlo dello sciame minore dei glossatori, degli interpreti, dei retori che s'affaccendano a far entrare Shakespeare nelle seste delle loro regole e nella scatola dei loro cranj! Gli è come far passare un elefante nella buca di una talpa.

E non parlo neanche de' traduttori italiani e francesi che presumono di vestire la lingua scapigliata, lo stile fantasmagorico, il verso mobile, exlege, frastagliato di prosa come un arcipelago di scogli, negli endecasillabi leccati e negli alessandrini solfeggiati delle due prosodie neo-latine.

Tanto mettere dei guanti gialli e una cravatta bianca a un *Irochese* o a un *Pelle rossa!*

Victor Hugo pareggiò Shakespeare [1] ora alla Terra, ora al-

[1] « L'autre, Shakespeare, qu'est ce? on pourrait presque repondre: c'est la Terre, Lucrèce est la sphère, Shakespeare c'est le globe. » p. 105.

E altrove dice che guardar Shakespeare è come guardar l'oceano. Tutto ciò nel suo *William Shakespeare.*

l'Oceano; ma sono tutte imagini riflesse e lontane dall'idea; che la adombrano, non la esprimono. Quando avete detto che Shakespeare ha tutti i labirinti della Terra e tutti gli abissi del Mare, non avete detto nulla: conviene aggiungere che esso ha tutta la vastità e tutta la profondità, tutte le ombre e tutti gli splendori dello spirito umano, sorpreso nella più libera espansione della sua primitiva natura, e sul quale o non è passato mai il giogo della ragione e della civiltà, o passato appena, fu scrollato dalla scossa potente del dubbio e della libertà.

Shakespeare è l'uomo ignudo, primitivo, selvaggio, opposto all'uomo manierato, artificiato, imbellettato dalla civiltà. E ciò spiega subito che egli deve essere un eccesso: l'eccesso della libertà che si chiama anarchia, che insorge e si vendica di quell'altro eccesso dell'autorità che si chiama dispotismo.

Fate che un male giunga al suo estremo: il rimedio sarà un altro estremo. Sono le spiegazioni del senso comune, ma sono le più vere.

E poi? Ogni rivoluzione non comincia forse e quasi sempre da un eccesso?

Ora anche Shakespeare non è che il primo apostolo e precursore della rivoluzione dell'arte moderna: quindi anche in lui le sregolatezze dell'immaginazione, le violenze della passione, le licenze della parola, le ebbrezze del senso, le baldanze della ragione: tutti insomma i contrasti d'ombre e di luce, di aberrazioni e di vaticinj, di paradossi e di verità, di pietà e di terrore, che trovate in tutti gli esordj d'una rivoluzione.

Il 93 può dirsi un gran dramma shakespeariano. Macbeth, re Lear, Amleto, Cimbellino sono altrettante fasi del 93 letterario. Fondete insieme le immagini più scapigliate, le metafore più temerarie, i colori più smaglianti, le sentenze più sublimi della filosofia colle scede più stolte del trivio, gli inni più aerei dell'ideale coi lazzi più immondi della sentina ; chiamate le cose direttamente col loro nome; togliete ogni velo alla parola, ogni pudore al pensiero, ogni freno alla passione; costringete a vivere, ad accoppiarsi, ad uguagliarsi, a mostrarsi a nudo, questi in tutta la loro bellezza, quelli in tutta la loro deformità, come in un giudizio universale, tutti gli uomini, tutti i sessi, tutti i gradi: il

buffone ed il filosofo, lo scozzone ed il cavaliere, il becchino ed il re, la vergine e la cortigiana; correte sopra le ali d'un drago fatato i tempi e gli spazj; balzate colla potenza d'un sogno dalla strage all'idillio, dalla reggia al camposanto, dalla taverna al tempio, dal campo d'Hastings a quello d'Azincourt, dal secolo di Cesare a quello d'Elisabetta, da quello di Pericle a quello di Coriolano; inventate per uso e servitù della vostra arte una geografia, una storia, un mondo speciale, a cui la potenza prodigiosa di un mago dia tutte le apparenze della realtà; impersonate in un quadro tutte le passioni e tutti i dolori, tutte le virtù e tutti i vizj del cuore umano: il dubbio di Amleto, l'ambizione di Macbeth, la gelosia di Otello, la perfidia di Jago, la follia di Lear, la rapacità di Riccardo III, l'avarizia di Shylock, la ferocia di Glocester, la salacità di Falstaff, l'imbecillità di Clothen, l'obesità d'Ajace, la mostruosità di Calibano, l'amore di Giulietta, la passione di Miranda, l'ingenuità di Desdemona, la sensibilità di Ofelia, la pietà di Cordelia, l'ingratitudine di Gonerilla, la dolcezza di Jessica, la gajezza delle allegre donne di Windsor; mescolate insieme la tragedia regale, la commedia borghese, la farsa plebea; fate un falò di Aristotile, d'Orazio, di Quintiliano, di Scaligero, di Boileau, di Laharpe, di La Casa, di tutte le rettoriche, di tutte le poetiche, di tutti i rispetti del Galateo, di tutte le raffinatezze del buon gusto, di tutti i precetti dell'arte moderata e castigata dalla civiltà; intronizzate al loro posto il capriccio, la fantasia, la legge cieca ma onnipotente della selvaggia natura: e avete Shakespeare.

Chi l'ha fatto così? Il suo tempo? Concedo che molti germi di rivoluzione fossero già sparsi nel suo tempo; ma era rivoluzione più religiosa e piuttosto antipapale che filosofica o sociale. Il solo ajuto che egli trovò nel suo paese fu il gusto per un teatro nazionale diverso dal greco-latino, contrastato però dalla pedanteria dei poeti classici e dagli scrupoli puritani dei riformatori.

Forse l'ha fatto la scuola, l'istruzione, la lettura? Era figlio di un mercante di lana, vissuto fino a vent'anni in un villaggio; non aveva letto che pochi romanzi; sapeva poco di latino e nulla di greco.

Forse la vita di teatro che cominciò giovanissimo? Il teatro gli

poteva apprendere il meccanismo della scena, ma non la scienza dell'uomo. Dall'altro canto egli cominciò col mutare anche il meccanismo, e in un libello di un suo avversario è chiamato ironicamente il primo *Shake-scene*, *Scuoti-scena*, d'Inghilterra.

Shakespeare, è noto, s'è fatto da sè; o, per dir più esatto, è nato gigante. Egli è il solo sovrano dell'arte a cui si possa applicare con tutto il rigore il titolo di genio. Forse lo uguaglia Eschilo, selvaggio, solitario, libero come lui, e di cui Sofocle diceva: « Egli fa bene senza saperlo. » Forse nacquero come lui Isaia e Omero: ma sono *forse* che la storia non permette di chiarire. Finora può dirsi che il genio certo, naturale, spontaneo, di tutto il regno dell'arte, è Shakespeare. Egli non è di alcun tempo; è di tutti: non appartiene ad alcuna scuola, e tutte le abbraccia. Gli Schlegel, che gli attribuirono un sistema preconcetto d'arte e di filosofia, sognarono. Chi può dirlo classico? Ma chi potrebbe anche dirlo romantico, di quel romanticismo almeno che si suole attribuire a Schiller, che pur gli è tanto vicino, a Chateaubriand od a Manzoni? E chi potrebbe perfino dirlo tutto cristiano? Federico Schlegel osservò ragionevolmente che in quella sfrenatezza di passioni, in quella idolatria della natura, in quelle sue catastrofi fondate esclusivamente sulla rovina totale e fatale dell'arte antica, non compensata e nemmeno debolmente mitigata da alcuna legge d'amore o di perdono, c'è più del pagano che del cristiano: ma, come osserva acutamente, non del pagano-greco di Apollo e di Minerva, ma del pagano germanico di Odino e di Thor.

Per tutto ciò torniamo al primo detto: Shakespeare non si definisce, non si abbraccia, e non si misura d'un solo sguardo. Esso è come il prisma solare; per conoscerne l'intima essenza, conviene dividerlo e distinguerlo in tutti i suoi elementi, e studiarlo lato per lato, colore per colore: ed anche questo con discrezione.

Shakespeare tutto in una volta dà il capogiro. « Con un ingegno fecondo, diceva Goethe, non si dovrebbe leggere che uno de' suoi drammi all'anno, a meno di non volersi rompere il capo contro il suo genio. » Voltaire volle provarsi a divorarlo in un colpo, e fu costretto ad esclamare: « La lettura di Shakespeare mi ha dato il male di reni. » Quando Victor Hugo, proscritto dal 2 dicembre,

arrivò a Jersey colla famiglia, chiese al figlio Francesco: « Che cosa faremo in questo esilio? » Io tradurrò Shakespeare, rispose il giovine Hugo; « ed io guarderò l'Oceano », rispose il grande poeta.

E sia: Shakespeare ha tutte le calme e tutte le tempeste, tutte le voluttà e tutte le perfidie, tutti i mostri e tutte le perle dell'Oceano. Ma appunto per questo non conviene far troppo a fidanza con lui. Guai a chi ci si avventura sopra troppo confidentemente: rischia di restar ingojato.

Shakespeare è un mare che va scandagliato con prudenza e corso con arte. *Non omnibus licet adire:* gli ingegni fiacchi non lo solcano, e gli ingegni temerarj ci si perdono. In una parola Shakespeare si studia, non si imita; si sfiora, non si miete; si interroga, non si idoleggia; si sfrutta come una miniera, a patto di saperne segregare il metallo puro dalla scoria; si adopera anche come una torpedine tutte le volte che vi occorra di far saltare uno degli scogli della vecchia arte e della vecchia autorità: poi si posa, e si rinchiude. Shakespeare, per finirla anch'io con queste imagini a cui il più imaginoso de' poeti mi trascina, è il fulmine celeste, sfolgorante, ma a chi troppo l'avvicina, mortale.

Un giorno del 1584 Shakespeare, leggendo una novella di Belleforest, tolta da una cronaca del Sassone Grammatico di Seelandia, intitolata: « Con quale astuzia Amleto, che fu poscia re di Danimarca, vendicò la morte di suo padre Horvendille, ucciso da Fengone suo fratello, e altri avvenimenti della medesima storia », ebbe la visione d'un Oreste settentrionale, e concepì il suo *Amleto*.

Che cosa aveva egli letto in quella storia? Uditela in riassunto perchè il cronista francese è piuttosto prolisso.

— Molto tempo prima che il regno di Danimarca ricevesse la fede di Gesù, regnava sul trono di Danimarca Horvendille, saggio e forte re. Egli aveva per moglie Geruta, e dalle loro nozze era nato Amleto. Ma Fengone, fratello del re, sedotta alle sue voglie Geruta sua cognata, trama con essa sbarazzarsi del fratello e impadronirsi del trono. Prezzolati perciò alcuni sicarj e sorpreso il fratello nel bacchico letargo d'un banchetto, lo uccise. Poi sforzati gli stessi sicarj a testimoniare innanzi al popolo della sua innocenza, salì il trono del fratello, e ne sposò la vedova.

Amleto intanto, cresciuto d'età e di ragione, aveva conosciuto per la stessa voce pubblica il delitto dello zio e l'incesto della madre; e, parte temendo della sua propria vita, parte per vendicare più sicuramente la morte del padre, si finse pazzo. E per rappresentare al naturale la sua parte, cresceva immondo, selvatico, lubrico, e diceva e faceva insomma le cose che ai pazzi convengono. Lo zio però e con lui i suoi cortigiani sospettarono che quella pazzia fosse artificiale, e decisero di sincerarsene. E prima di tutto concertarono di mandare ad Amleto, in luogo segreto, una fanciulla di facili costumi, la quale, colle carezze sedottolo, dovesse tentar di strappargli il segreto che si credeva dovesse chiudere in petto.

Ma Amleto, posto in sull'avviso da un vecchio amico di suo padre, non disse verbo, e rispettò la fanciulla.

Fallito questo mezzo, un cortigiano propose di chiudere Amleto, solo con sua madre, in una camera, nella quale fosse nascosto qualcuno per udire i discorsi del giovine e riferirli.

Il re accetta anche questo spediente; e il cortigiano stesso che aveva fatto la proposta, si offerse a far da spione. Ma anche quella volta la trama fu sventata da Amleto. « Il quale, essendo (dice testualmente la cronaca) fine ed accorto, tostochè fu nella camera, dubitando di qualche tradimento o sorpresa, e sopra tutto se parlava a sua madre di qualcosa di serio, d'essere sentito, continuando a modo suo a far follie e scempiaggini, cominciò a far il gallo; e sbattendo le braccia, come quell' animale fa colle ali, saltò su un coltrone, sotto il quale sentendo che c'era qualcosa di nascosto, si diè subito a foracchiarvi dentro colla sua spada: poi traendone fuori lo spione mezzo morto, finì di ucciderlo, e fattolo in pezzi lo mise a bollire; e così cotto lo gettò per un grande condotto di cloaca, d'onde uscivano le immondezze che servivano di pasto ai porci. »

Dopo ciò scoperse alla madre la vera ragione della sua mascherata pazzia; e avendola invitata a confessare la sua complicità nell'uccisione del padre, e udito invece il giuramento della di lei innocenza, si riconciliò con lei: e da quel momento promisero di istruirsi e soccorrersi a vicenda per isventare le trame di Fengone e punirlo.

Ma Fengone, vedendo di non venire a capo di un nemico così accorto, decise di mandarlo in Inghilterra, scrivendo a quel re di ammazzarlo. Per più cautela fece incidere su de' bastoni di legno le lettere, e le consegnò segretamente ai due ufficiali che dovevano scortare Amleto, perchè gelosamente le custodissero e a tempo le presentassero. Amleto sospettò un' altra insidia; ma accettò di fare il viaggio, e partì.

Durante il viaggio però apre le valigie dei suoi due compagni, toglie i bastoni su cui erano scritte le lettere, le raschia, e vi scrive invece la preghiera al re d' Inghilterra di far uccidere i due messaggieri stessi.

E così fu fatto. Anzi Amleto con le sue risposte argute e con i suoi fini indovinelli entrò in tanta grazia del re d' Inghilterra, che si fidanzò alla sua figlia, e tornò in Danimarca sano e salvo e carico d'oro. E vi arrivò il giorno stesso in cui Fengone con un banchetto celebrava i di lui funerali: ma allora Amleto credette che quella fosse l'occasione tanto aspettata di trar vendetta dell' uccisore del padre suo, e di tanti anni di forzata demenza.

Aspettò pertanto che tutti i nobili e il re stesso fossero bene disfatti dall'orgia e dal vino; e dato fuoco alla sala del banchetto, e raggiunto lo zio in un' altra sala, con un colpo d' ascia lo decapitò.

Dopo di che regnò forte, felice e glorioso. —

In questa favola il dramma poteva dirsi già fatto; non ci mancava nè l' intreccio, nè l' interesse, nè la catastrofe, nè la morale: un poeta comune avrebbe preso fatto per fatto, personaggio per personaggio, e li avrebbe senz'altro sceneggiati. Ma Shakespeare non era uomo da restare nello strettojo d' un aneddoto. La favola di Belleforest poteva essere pretesto del dramma, non il dramma: la pazzia d' Amleto l'embrione dell' idea, ma non tutta l' idea. Però Shakespeare prende quell'embrione, lo cova, lo scalda nella sua fantasia, lo anima, lo accoppia con altre idee; e di connubio in connubio, di trasformazione in trasformazione, ecco uscir dalla cronaca il dramma, dal matto di Belleforest l'*Amleto* di William Shakespeare. Notate qui una circostanza importantissima e fino agli ultimi anni sconosciuta. L'Amleto che dal 1600 in poi si legge e si rappresenta, non è il primo Amleto uscito

dalla mente di Shakespeare. Ormai è provato che gli Amleti shakespeariani sono due: uno venuto al mondo poco dopo la lettura della cronaca Belleforest, tra il 1584 e il 1585, tentativo imperfetto che mostra più sensibilmente lo stampo e i legami della cronaca d'onde deriva; l'altro, trasformazione e perfezionamento del primo, che è quello rimasto celebre, e che tutti conosciamo. E questo varrebbe a provare due cose: primo, che l'Amleto finora creduto la terza o la quarta tragedia è la primogenita delle opere di Shakespeare; secondo, che se essa non riuscì la più perfetta (il capolavoro Shakespeariano è il *Macbeth*), fu la più studiata, la più meditata e la più amata di tutte le sue creature.

Chi voglia pertanto vedere le differenze tra i due *Amleti*, che non sono nè poche nè insignificanti, può cercare nella traduzione francese di Francesco Victor Hugo: noi per il breve studio che dobbiamo farne, ci atterremo senz'altro al secondo *Amleto*, che fu l'espressione finale di Shakespeare.

Quali sono pertanto le mutazioni definitive che il genio di Shakespeare apportò al rozzo canavaccio della cronaca di Belleforest? Naturalmente esse sono profonde quanto il concetto drammatico che il poeta voleva incarnare, e così intimamente collegate al concetto stesso che non si possono intendere queste senza aver scoperto quello.

Nella cronaca danese il fratricidio di Fengone fu commesso con aperta violenza in un banchetto; ed è quindi pubblico, conosciuto da tutto il regno. Quanto a Geruta, pare, perchè questo punto nella cronaca non è ben chiarito, che ne sia stata consapevole, ma non complice: ad ogni modo Amleto viene a conoscere l'assassinio del padre, il delitto dello zio, l'incesto della madre, dalla voce pubblica. Quindi, osserva giustamente Francesco Victor Hugo, Amleto non ha alcun dubbio circa il fatto, ed ha nel fatto stesso tracciata la norma della sua condotta.

La favola danese in questo punto assomiglia molto alla favola greca di Agamennone; e Amleto viene a trovarsi press'a poco nelle stesse condizioni di Oreste: colla sola capitale differenza che nella leggenda greca l'autrice principale e scoperta del misfatto è la moglie; mentre nella danese essa non è che la complice passiva, ed anche incerta.

Ora se Shakespeare accetta la versione della novella, l'Amleto ideale che egli aveva in mente, non era più possibile.

Data la pubblicità e la certezza del delitto, le esitazioni, le contraddizioni di Amleto cessavano di essere giustificate. Tutt'al più, per ingannare i suoi nemici, egli poteva continuare a fingere il pazzo: ma sotto la sua maschera monotona di pazzia non c'era più il pensatore, il filosofo, lo scettico, l'uomo dai profondi problemi e dalla scrupolosa coscienza; ma l'uomo comune, che meditava e preparava sordamente e pazientemente un assassinio e una vendetta: non c'era più insomma che un Bruto men alto e men nobile del romano, quanto era meno alto e meno interessante lo scopo che lo forzava a mascherarsi.

E Shakespeare come non ne volle fare un Bruto, così non volle farne un Oreste. Poichè il suo pensiero non è di rappresentare esclusivamente la onnipotenza del fato, ma la lotta contro di esso.

Oreste, che subisce senza esame, senza resistenza, l'oracolo del Dio, non può essere il suo eroe. Shakespeare vuole che il suo Oreste interroghi tutte le ragioni del comando; frughi tutte le profondità del problema; percorra tutti i meandri del dubbio e della perplessità; resista, ceda, vinca, soccomba; sia l'uomo della ragione e della filosofia, non quello della fede e della servitù.

Quindi il suo Amleto può avere qualche somiglianza col *Prometeo* di Eschilo, ma non mai col suo Oreste. Ed anche questa rassomiglianza è assai remota. Poichè l'uomo che Shakespeare ha concepito, non è un lottatore, un atleta, un gigante, che s'accampi fieramente in faccia a Giove, e gli gridi come il grande ribelle del Caucaso « Far tu non potrai ch'io muoja », e sia pronto a dar tutto sè stesso per rubare una scintilla all'eterno sole e beneficarne l'umanità. Al contrario Amleto dev'essere un giovane timido, delicato, debole, irresoluto, che non resiste apertamente al suo destino, ma tenta sottrarvisi; che non lotta per la sua libertà, ma per la paura di abusarne; trascinato in quel conflitto suo malgrado, posto di fronte a problemi che vorrebbe evitare, gravato d'una missione a cui vorrebbe sfuggire, e che esclama tutto al contrario di Prometeo:

> « **The time is out of joint;**
> « **That ever I was born to set it right!**

« Il nostro secolo è fuor de' cardini, o maledetto destino; che io sia chiamato a rimetterlo in ordine! »

Concepito un carattere simile, di cui vedremo meglio disegnarsi le parti, la favola doveva essere necessariamente mutata.

Però nell'Amleto di Shakespeare, Fengone, divenuto Claudio, non assassina più in pubblico a colpi di mazza il re fratello; ma lo avvelena nascostamente, versandogli un tossico nelle orecchie intanto che faceva la siesta.

All'opposto Geruta, nel dramma come nella favola, resta consapevole ma non complice dell'assassinio del marito: ma con questa differenza, che nella favola si pente e ajuta il figlio alla vendetta; nel dramma risente un lampo passeggiero di rimorso, ma resta inattiva: ama, come la *Clitennestra* d'Alfieri, il figlio; ma non fa nulla per lui, e prepara anche a sè stessa la punizione della giustizia divina che chiude il dramma.

E, architettato così l'antefatto, il carattere d'Amleto può spiegarsi in tutta la sua pienezza. Poichè anzitutto egli solo è obbligato a scoprire il delitto che tutti ignorano. Ma come scoprirlo? con un mezzo terribile e insieme incerto, sacro e al punto stesso oscuro: per mezzo di suo padre stesso, uscito dalla tomba per svelare tutta la congiura al figlio e chiedergliene vendetta.

Ecco pertanto l'anima timida e tentennante di quel giovane caricata da un terribile segreto e da una sacrosanta missione: ma per bocca di chi? per bocca di un morto, d'un'ombra, che può essere un sogno della notte, un'allucinazione dei sensi, un barbaglio dell'immaginazione, che accresce per ciò e complica anche più tutti i suoi dubbi e le sue perplessità.

Allora si fa più che mai necessario, che Amleto abbia una prova più certa, ascolti un testimonio più palpabile, che veda e senta e tocchi con mano egli stesso, che cerchi la certezza a ogni costo per liberarsi dalla straziante incertezza in cui lo spettro di suo padre l'ha gettato.

Ed allora ricorre a due stratagemmi: a quello della pazzia già suggerito dalla novella di Belleforest, ed a quello della compagnia comica di cui nella novella non vi è cenno. Prima che Amleto vedesse lo spettro, era un giovane solitario, melanconico, studioso, sempre vestito a bruno, che chiudeva in petto il profondo dolore

nel vedere sua madre passata a seconde nozze col fratello di suo marito « prima che il sale delle sue lagrime bugiarde abbia cessato di irritare i suoi occhi », ma che non lo svelava ad alcuno e non dava alcun segno che la sua ragione fosse sconvolta.

Forse quella cupa tetraggine era un po' sospetta allo zio Claudio: ma Amleto la spiegava col lutto recente di suo padre, e non se ne parlava più. Ad un tratto Amleto si mette a spropositare, a fare e dire le cose più strane senza senso e senza nesso: diventa indecente, sboccato, ebete, non quanto l'Amleto di Belleforest, ma fino a quel punto che la decenza della scena shakespeariana così larga di maniche lo permette; fa insomma una completa trasformazione: e « dico trasformazione, aggiunge il re, perchè tanto all'interno che all'esterno è un uomo che non si rassomiglia più. » Amleto è pazzo, o lo finge: ma quelli che mandati dal re vanno a tentarlo e spiarlo, ne riportano la persuasione senza scoprirne il motivo. La follia però, come a Bruto, serve ad Amleto di armatura per colpire senza essere colpito.

Il secondo stratagemma è di incaricare una compagnia comica ambulante, che per caso passava da Elsinor, di rappresentare in dramma l'*Assassinio di Gonzago*, nel quale appunto un certo Luciano avvelenava, mentre dormiva, suo fratello, il re Gonzago, con molti altri particolari poco dissimiglianti da quelli che lo spettro rivelò ad Amleto circa la scena della sua morte. — Come chiamate voi questo dramma? chiese il re: e Amleto, sempre fingendo il matto: La Trappola! Ed è davvero una trappola, poichè, pensa il principe di Danimarca, se quando il Luciano della commedia, che corrisponde allo zio, s'avvicina a versare il veleno nell'orecchio al re della commedia che raffigura il padre di Amleto, Claudio il re vero si commove e si turba, il delitto non ha più bisogno d'altra prova morale: la certezza che Amleto cercava, è ormai pienamente acquistata.

E lo stratagemma riesce al suo fine. Il re infatti alla scena dell'avvelenamento si leva improvviso, e si ritira tutto stravolto nelle sue stanze: Amleto grida che può scommettere ormai mille lire — esclamazione da inglese, i primi scommettitori della terra — che può scommettere ormai mille lire sulla parola del fantasma, che Claudio fu il vero assassino di suo padre.

Ma neanche quella prova basta alla morbosa indecisione d'Amleto: la legge del dubbio è di crescere quanto più cresce la conoscenza.

Nella novella di Belleforest ci sono due altri particolari che Shakespeare conservò, il primo quasi fedelmente, l'altro con una profonda e insieme delicata modificazione. Nella novella un cortigiano per esperimentare la pazzia di Amleto suggerisce al re di far abboccare il principe con sua madre, nascondendo durante il colloquio qualcuno dietro un coltrone perchè possa sentire e ripetere i loro discorsi. A quest'ufficio essendosi offerto il cortigiano stesso, così fu fatto. Se non che udiste che Amleto, sospettando che dietro quel coltrone, che nel dramma diventa una tappezzeria, si nascondesse un uomo, gli salta addosso, e con un colpo di spada lo infila.

Shakespeare non muta nulla a quest'episodio: solo il cortigiano destinato a morire come un topo nella trappola d'Amleto, che nella novella non ha nè nome nè carattere, nel dramma si chiama Polonio, e diventa un mirabile tipo di quei cerimonieri barbogi di corte che hanno l'aria di sapere e di dire grandi cose e non dicono che parole: *Words, words, words;* e di più, ha due figli, Ofelia e Laerte, che s'intrecciano per altre fila nel dramma, e gli aggiungono sentimenti e passioni che la novella di Belleforest non aveva nemmeno lasciato travedere.

Infatti il secondo episodio, che Shakespeare muta interamente, è quello della fanciulla mandata dal re a sedurre Amleto, che in Belleforest è poco meno che una cortigiana e in Shakespeare una vergine pura e quasi eterea, sensitiva e delicata come i fiori di cui ama ornarsi: è Ofelia stessa. E come si pensa che Amleto ami quella fanciulla, il re e la regina sperano che ad essa il principe aprirà tutto il suo cuore e che alla fine la cagione della sua pazzia sarà scoperta così.

Ma la psicologia di Shakespeare non è mai in difetto. Amleto, essendo dubbioso, è anche diffidente, poichè diffidenza e irresolutezza sono sorelle carnali, e figlie entrambe dello scetticismo che è la nutrice profonda di tutto il carattere d'Amleto.

Pertanto lo scettico non crede neanche alla purità d'Ofelia, e con parole anche più insane dell'usato la respinge da sè.

La povera vergine, allo spettacolo della rovina di un così nobile spirito, di colui che essa nell'enfasi del suo amore chiama « lo sguardo, la lama e la spada, la speranza ed il fiore del regno », ne riceve un colpo tale che ne impazzisce a sua volta, fino a che un giorno, scherzando follemente sul margine d'un fiume, spezzatosi il ramo di salice a cui era appoggiata, cascò nel fiume; sul quale cullata in sulle prime dalle vesti gonfiatesi e ravvoltesi intorno a lei a guisa di conchiglia, cantando frammenti di vecchie ballate, tutta cosparsa di fiori, suo drappo funebre, vogò, vogò lungamente, finchè, inzuppate le vesti, le acque la travolsero, e affogò. La morte di Ofelia è da circa due secoli uno dei simboli più malinconici della fine precoce dell'amore e della giovinezza che mai si conosca.

Laerte invece, altro figlio di Polonio, nemmeno rammentato nella novella, è tutto invenzione shakespeariana, e acquista nel dramma un'importanza capitale, diventando l'antagonista naturale e necessario d'Amleto.

Amleto deve vendicare un padre: ma anche Laerte deve vendicare il suo, ucciso da Amleto. Amleto è cauto e indeciso: Laerte è impetuoso ed operoso. Amleto è l'incertezza personificata: Laerte la risolutezza violenta. Amleto retrocede innanzi a tutti i mezzi, e non sa mai a quale appigliarsi: Laerte s'afferra al primo, anche al più vile e sleale, e trama di combattere con Amleto ad armi disuguali ed avvelenate, pur di sfogare la sua smania di vendetta. Infine Laerte, provocando Amleto a misurarsi con lui, lo costringe ad uscir dall'inerzia e a trovare nella necessità quella risolutezza che in sè stesso non trovava, e diventa per tal modo uno degli ordigni indispensabili della catastrofe ed uno degli stromenti della giustizia che essa contiene in egual misura per tutti.

Conservato parimenti nel dramma di Shakespeare è l'artificio del re Claudio per fare assassinare Amleto in Inghilterra, con queste lievissime varianti: che le lettere incise sul legno contenenti la domanda della morte d'Amleto sono mutate in vere e proprie lettere, su cui Amleto stesso appone il suggello del re suo padre; e il ritorno d'Amleto in Inghilterra avviene nel giorno de'funerali di Ofelia, di cui Amleto stesso vede arrivare il funebre corteo al cimitero. E quest'incontro che a taluno parve una scena oziosa

e superflua, adempie invece due scopi importantissimi: svela l'amore lungamente sepolto d'Amleto per la bella vergine; prepara colla scena della sfida di Laerte la catastrofe, la quale accade come a tutti è noto, così.

Il re Claudio, a cui preme la morte d'Amleto quanto e più che allo stesso Laerte, sa che questi è uno dei più destri schermitori del suo regno; e gli consiglia come il mezzo più sicuro per liberarsi senza scalpore e senza pericolo dal comune nemico, di sfidare Amleto ad una partita di scherma, accordandogli per invogliarlo il vantaggio di tre botte sopra dodici. Solamente aggiunge il re, farete in guisa che uno dei due fioretti non sia spuntato, e sia quello che cade in mano vostra. Amleto è distratto, generoso, ignaro d'inganni, e non porrà mente alle armi. Voi allora con uno de' vostri colpi maestri, al primo varco che vi si apre, fredderete l'avversario. E il figlio di Polonio, che per vendicare il padre non bada ai mezzi, accetta; anzi soggiunge che avvelenerà la punta del suo fioretto. Così fermato fra i due, Amleto, provocatore e provocato ad un tempo, non può rifiutare la sfida, e l'accetta.

Che se l'amico Orazio, il Pilade di quell'Oreste, gli susurra all'orecchio di badar bene che quella partita d'armi nasconde un agguato: « Che importa? risponde Amleto, sfidiamo gli augurj. Vi è una provvidenza speciale per la caduta d'un passero. Se la mia ora è venuta, non è più a venire: se non è a venire, essa è venuta: che sia ora o più tardi, siamo pronti. Ecco tutto. Poichè l'uomo non è padrone di ciò che lascia, che rileva che egli lo lasci di buon'ora? »

E il duello ha luogo in presenza del re, della regina e di tutta la Corte. Vince sulle prime Amleto; la regina, nell'esultanza della vittoria del figlio, tracanna d'un fiato una certa tazza avvelenata che il re Claudio, per maggior precauzione, aveva fatto mettere in serbo per Amleto, e cade poco dopo tra gli strazj del veleno. Amleto nel frattempo è stato toccato dalla punta attossicata di Laerte; ma durante il conflitto Amleto disarma Laerte, per cui, barattate le spade, la lama preparata passa nelle mani d'Amleto: il quale tocca a sua volta Laerte, e di tal colpo che ne muore. Ma in quel punto Amleto s'avvede che la madre pur si dibatte

tra le convulsioni dell'agonia; e, sentendo che egli stesso ha nel sangue il tossico della lama di Laerte, prova alla fine l'energia che per tutta la vita gli era fallita, e caccia all'improvviso la spada nel cuore a Claudio, che soccombe a sua volta.

Quattro delinquenti, quattro puniti, quattro morti: la giustizia shakespeariana è terribile, ma perfetta: ognuno di quei quattro aveva una colpa sulla coscienza; nessuno di quei quattro poteva vivere senza che l'equilibrio dell'eterna legge fosse spezzato. Quanto ad Amleto, egli vorrebbe ancora trovare una parola per giustificarsi, attendere un momento per dire tante cose, per prolungare se fosse possibile il decreto del destino: ma la morte è un usciere feroce che non accorda dilazione; egli sente vicina la soluzione del problema tanto agitato, e addormenta lo stanco spirito nell'eterno silenzio!

Quasi tutti i drammi di Shakespeare nella loro scapigliata varietà sono legati con mirabile unità intorno ad una persona o ad un concetto, che, quasi pianeta, attrae e guida il movimento degli astri minori che nel suo sistema s'aggirano. Ma in Amleto questa unità sfavilla anche più. Egli solo occupa il dramma, e a guisa di sole l'illumina. Il pensiero che lo anima, è così grande, che la luce e il calore che ne irradia, non ostante le ombre e la freddezza d'alcuni personaggi secondarj, e la lentezza d'alcune scene troppo lunghe, non lascia mai languire la vita.

Anche quando non è presente, la sua ombra aleggia nel dramma; e tutti riflettono in un senso o nell'altro un aspetto del problema che egli rappresenta, o una fazione della battaglia che egli combatte: tutti sono ingranati in lui e da lui dipendenti come membra d'una macchina, di cui egli è il motore. Rispetto ai diritti ed alle leggi della scena forse alcuni personaggi ed alcuni episodi possono essere detti o esuberanti o non necessarj; sebbene questo dei drammi di Shakespeare si possa dir sempre: ma rispetto alle leggi più alte dell'arte, nella tela più vasta del dramma della vita e dell'uomo, nulla è sovrabbondante, nessuno è superfluo. Non parliamo della regina, del re, di Ofelia, di Polonio, de' due ufficiali traditori Gildenstern e Rosencranz, dell'amico fedele Orazio, i di cui ufficj son così determinati e così collegati allo sviluppo del dramma che non possono essere disputabili. Ma necessario è pure

lo spettro, senza del quale Amleto non può conoscere la causa della morte del padre; necessario Laerte, senza del quale la giustizia per la morte di Polonio non sarebbe compiuta e la catastrofe non sarebbe consumata; utile, ragionato persino Fortebraccio, l'eroe giovinetto che va a far la guerra per la meschina conquista di quattro palmi di terra, che stimola col suo eroismo la pigrizia d'Amleto; ragionata finalmente la contraddetta scena del cimitero, che diede tanto ai nervi al Voltaire: dove Amleto, incontrando la bara d'Ofelia, confessa sulla sua fossa l'amore, che, lei viva, non aveva mai svelato ad alcuno; e incontrando Laerte, che l'afferra alla gola, è sforzato dalla necessità a uscir dall'inerzia ed operare.

Per tanto il dramma di Amleto è Amleto stesso; e noi dobbiamo approfondire l'alto mistero del suo carattere.

Goethe nel *Wilhelm Meister* disse: « Amleto è un'anima incaricata d'una grande azione e incapace di compirla. » La definizione del grand'uomo non potrebbe essere più vera e precisa. Ma perchè è incapace? per debolezza, per viltà, per imbecillità? — *That is the question.*

Goethe risponde: perchè Amleto di indole mite, di carattere pacifico, d'animo nobile e cavalleresco, buon compagnone, compiacente, cortese, discreto, capace d'obliare e di perdonare un'ingiuria, incapace di far lega con chiunque oltrepassasse i confini della giustizia, della verità, della decenza, non poteva sopportare il peso del terribile segreto di cui lo spettro paterno veniva improvvisamente a gravare la sua coscienza; e molto meno adempirà la fiera missione di sangue e di vendetta, che la legge dell'umana giustizia, di cui a un tratto era fatto custode, giudice ed esecutore, richiedeva da lui.

Certo queste ragioni di nascita, di temperamento, di educazione devono aver influito sui lunghi ondeggiamenti d'Amleto e contribuito a fargli differire quanto più gli era possibile il compimento d'un atto, che, per quanto creduto giusto e necessario, ripugna sempre ad un'anima nobile e delicata. Ma quelle circostanze, se pur servono a schiarire e completare, sono secondarie, esterne, dipendenti da altre, e non bastano a dare spiegazione del grande fenomeno morale che Shakespeare ha voluto presentarci.

Shakespeare non ci volle fare la storia di un temperamento,

ma d'un'anima: di solito egli fa più della psicologia che della fisiologia. D'altro canto, dice bene il Taine, « Amleto è del secolo XVI; e non ha quell'orrore del sangue e quella religione delicata della vita di un uomo, che il Goethe suppone ».

Egli infatti quando s'accorge che un uomo è dietro la tappezzeria, lo ammazza freddamente come un topo; poi versa sopra il suo cadavere una pioggia di epigrammi da beccamorto, che non fanno certo testimonio di indole benigna e di squisita educazione.

È dunque più alta e profonda la causa della morbosa sua indecisione, e conviene scendere a cercarla nel più intimo dell' anima stessa.

E la causa è questa; e la dirò colle parole istesse dell' ultimo traduttore di Shakespeare, Francesco Vittor Hugo: « Amleto non è uno spirito superficiale, ma uno spirito profondo; non è un cortigiano, ma un misantropo; non è un principe, ma assai più che un principe, un pensatore. » E qual pensatore! — Amleto non si contenta del fatto; egli non si ferma alle cause esterne; egli diffida de' suoi sensi, e non sa che farne del fenomeno. Egli non è nè un positivista nè uno sperimentatore. Se fosse tale, sarebbe un uomo d'azione, e non sarebbe più Amleto. I problemi che lo interessano e lo attraggono non sono quelli di quaggiù: ma quelli eterni di là: sono le cagioni prime e gli effetti finali:

« To be or not to be: that is the question! »

E v'ha di più: quei problemi non sono per lui meri oggetti di curiosità passeggiera o di distrazione scientifica; ma sono il martello assiduo della sua mente, la lima sorda del suo cuore, parassita insaziabile dell'anima sua, che vive, respira, si nutre di lui e gli sugge il sangue più vitale.

Ora insinuate nello spirito d'un uomo qualsiasi, avesse pure il valore d'Achille, i muscoli d'Ajace, il temperamento d'Oreste, un verme simile: e non avete più l'eroe o il gladiatore; ma avete il sognatore irresoluto, il ragionatore morboso, avete Amleto. Poichè ognuno di quei problemi è una tenebra, e ognuna delle soluzioni che lo spirito propone è un nuovo dubbio. E il dubbio è

inerzia. « I colori nativi della risoluzione, dice Amleto stesso, sbiadiscono sotto i pallidi riflessi del pensiero. » L'eroe non è mai un filosofo; gli uomini d'azione sono uomini di fede. Se non hanno fede in una grande idea, hanno fede in una grande forza, e più che in ogni altra forza nella propria, e giunta l'ora, gettano risolutamente la loro volontà e la loro azione sulla bilancia del destino, sapendo che poco o molto qualcosa peserà, e il destino dovrà piegarsi per loro. Gli uomini di pensiero dicono di non aver fede che nella scienza; ma la scienza quanto più s'innalza e procede, tanto più illumina la coscienza, la quale ad ogni pretesa scoperta, o trionfo della scienza risponde implacabile ed austera: « So di non saper nulla »: e la coscienza d'oggi distrugge l'opera della scienza di jeri e il pensatore si esaurisce come Sisifo, nello spingere ad una cima ideale il masso sempre più ingrossato dalle conquiste della sua ragione, e nel vederselo ad ogni tratto ricascare ai piedi.

Tale Amleto. Era un uomo nato a pensare, a sognare, a vivere coi fantasmi della sua immaginazione; bisognevole di solitudine e di riposo; già abbastanza gravato dal male morale dello spirito di cui la natura l'avea colpito; e ad un tratto è chiamato a decidere, a volere, a fare: e quale fatto? Un fatto tale che getta immediatamente lui stesso e quell'uomo in faccia alla soluzione di quegli stessi problemi ch'egli agita ad ogni ora e che sono il suo assillo quotidiano. Eppure ha veduto lo spettro, ha udito il suo comando, ha giurato sette volte: e conviene mantenere!

Ma, primo dubbio, se lo spettro è una allucinazione della sua mente ammalata, se lo spettro ha mentito, se è un inviato dell'inferno? Conviene adunque prima accertarsi ch'egli ha detto la verità; e quanto al risolvere, avanza tempo. Intanto sarà opportuno fingere la pazzia per scoprire senza essere scoperto. Anche quello è un mezzo per tirar innanzi e non compromettersi. Amleto non nega mai che il troppo scrupolo non lo renda un po' vigliacco. Ciò non ostante egli sente vergogna della sua dappocaggine, e si sprona coi rimproveri ad agire.

« [1] Tuttavia io gonzo, impastato di fango, livido briccone, e pagliaccio sognatore, impotente per la mia propria causa, io non trovo nulla a dire, no, nulla in favore di un re, a cui fu tolto il suo bene e la sua vita, così cara, in uno scellerato tranello. — Sono io dunque un vile! Chi vuole chiamarmi villano, spaccarmi la testa, strapparmi la barba e buttarmela sul viso? tirarmi per il naso? gettarmi la smentita fino alla gola, fino in fondo ai polmoni? [2] Chi vuol farmi tutto ciò? — Ah! — Certo io ingojerei tutto! Decisamente bisogna che io abbia il fegato di una tortorella e che io non abbia abbastanza fiele per rendere amara l' ingiuria: altrimenti da lungo tempo avrei ingrassato tutte le cornacchie del cielo colle viscere di questo mariuolo. Sanguinario e osceno scellerato! senza rimorsi! traditore! libidinoso! ignobile scellerato! O vendetta! — Quale asino sono io dunque! Sì, coraggioso davvero! — Io il figlio del caro assassinato, io che il cielo e l'inferno spingono alla vendetta, limitarmi a scaricare il mio cuore in parole come una bagascia, e a cadere nella bestemmia come una donna da partito, come un guattero! Che vergogna!... Su all'opera, cervello mio!... Ho inteso dire che creature colpevoli, assistendo a un dramma, dalla sola azione della scena, sono state colpite nell'animo a tal segno che nel momento stesso hanno rivelato i loro misfatti. Poichè il delitto, quantunque non abbia lingua, trova per parlare una voce miracolosa. Io farò rappresentare da questi attori, innanzi a mio zio, qualche cosa che assomigli all'uccisione di mio padre. Osserverò i suoi tratti, li scruterò fino al vivo: per poco ch' egli si turbi, so quello che debbo fare. Lo spirito che ho veduto, potrebbe bensì essere il demonio; perchè il demonio ha il potere di rivestirsi di una forma seducente: sì; e forse, abusando della mia debolezza e della mia malinconia, in grazia del potere ch' egli esercita sugli spiriti come il mio, forse m' inganna per dannarmi. Voglio avere delle prove più dirette di così.... Questo dramma è il laccio al quale coglierò la coscienza del re. »

[1] Io traduco fedelmente dall'inglese. Ciò non significa che io non apprezzi le buone traduzioni in prosa del Rusconi e in versi del Carcano, sebbene quanto a quest'ultimo persista nell'opinione che il nostro endecasillabo non s'adatti alla metrica shakespeariana.

[2] Il testo dice: *as deep as to the lungs*. La traduzione di F. V. Hugo, *en pleine poitrine*, non rende esatta l'idea.

Così nasce nel suo cervello l'espediente della finta rappresentazione dell'assassinio di suo padre, di cui è noto l'effetto. Pure, avvicinandosi al momento della scoperta della verità i suoi dubbi si complicano; le sue perplessità, anzichè scemare, s'accrescono. Se la trappola della finta commedia afferra la sua preda, se il volto dello zio conferma la rivelazione dello spettro, per Amleto utto è finito: egli non ha più via di ritirata, ed è forza che operi. Ma operare è presto detto. E ne avrà egli la forza, ne troverà il modo, ne ha egli sopra tutto le ragioni? Ahi, quante interrogazioni, quanti enigmi, e quanti tenebrori di nuovo! Ah, se potesse sottrarsi all'obbligo di quella risoluzione con un viaggio lungo, con quel viaggio da cui non si ritorna più! Il pensiero del suicidio, una delle esplosioni naturali del male che lo travaglia, lo ha assalito più volte, ma non mai così chiaro e incalzante come a quel momento. Eppure anche per uccidersi, anche per morire, bisogna volere, bisogna risolvere, bisogna fare. Ma cosa è poi il morire? Essere o non essere: ecco il problema. Eccolo di nuovo sprofondato in uno di quei monologhi famosi, ormai quanto il nome d'Amleto, in cui le sue forze si logorano anche più, e da cui, invece di ricavare la salute e la calma, esce più ammalato e più affranto di prima.

« Essere o non essere: ecco il problema. Vi ha più nobiltà d'animo nel sopportare i colpi di fionda e di freccia dell'oltraggiosa fortuna [1], o prender l'armi contro un mare di dolori, e ribellandosi finirli? — Morire — dormire — nulla più. — E dire che con questo sonno si mette fine ai crepacuori ed alle mille torture naturali che sono eredità della carne. Ah, questa catastrofe dovrebbe essere fervidamente desiderata! — Morire — dormire — Dormire? forse so-

[1] Letteralmente non ci sarebbe verso di tradurre altrimenti le parole *the slings*, frombole o fionde, e *the arrows*, freccie. Sembra però più conforme all'indole della nostra lingua dire: « i colpi di fionda e di freccia. »

Non però « gli oltraggiosi colpi e le saette », come traduce il Carcano. Quell'immagine della fionda è necessaria ad esprimere tutto il pensiero d'Amleto, il quale si figura l'uomo esposto come un bersaglio ai colpi non riparabili e quasi invisibili della fortuna, quali sono appunto i colpi di fionda e di freccia scagliati da lontano e che piovono da ogni lato.

gnare.... Ah, qui sta l'intoppo. Perchè, in codesto sonno della morte, quali sogni possono venire quando abbiamo cacciato via questo velo mortale? Conviene fermarsi a questo punto. È questo il riflesso che forma l'infelicità di una così lunga vita. Poichè chi vorrebbe sopportare le percosse e gli oltraggi del mondo, i torti degli oppressori, le contumelie dei superbi [1], le pene dell'amor disprezzato, le lentezze della legge, le insolenze dei magistrati e gli sfregi che il merito paziente riceve dagli indegni, quando egli stesso potrebbe liberarsene con una semplice punta? [2] Chi vorrebbe grugnire e sudare sotto i fardelli d'una vita opprimente, se la paura di qualcosa dopo la morte, di quell'inesplorato paese dalle cui frontiere nessun viaggiatore ritorna, non turbasse la volontà, e non ci facesse piuttosto sopportare i mali che abbiamo per sfuggire quelli che non conosciamo? Così la coscienza fa di noi tanti vigliacchi. Così le tinte native della risoluzione scoloriscono sotto i pallidi riflessi del pensiero; e le intraprese della più grande energia ed importanza si ritorcono dal loro corso a questa riflessione, e perdono il nome d'azione. Ma piano adesso. — Ecco la bella Ofelia. — Ninfa, nelle tue orazioni rammentati di tutti i miei peccati. »

Viene ad interrompere il profondo soliloquio Ofelia! Un tempo ei l'ha amata! ella è pura, virtuosa, gentile; potrebbe fidarsi a lei, deporre quella maschera di pazzia che s'è affibbiato per deludere solo i suoi nemici. Ma no: il dubbio d'Amleto è così profondo che dubita anche dell'amor suo, anche della virtù, persino della bellezza d'Ofelia! « Va in un convento; o se vuoi assolutamente maritarti, sposa un imbecille, chè gli uomini sensati sanno benissimo quali mostri fate di loro. Va in un convento, e presto. » Oh! confessiamo che è bene ammalato un simile uomo; il destino, per compiere la sua vendetta, non poteva scegliere un'anima più fragile e più impotente.

[1] Qui non capisco davvero come F. V. Hugo abbia potuto tradurre *the proud man's contumely*, *l'umiliation de la pauvreté;* mentre il significato del testo inglese è così chiaro e così conforme anche all'indole dell'espressione francese.

[2] *Might his quitus make*, dice il testo: e letteralmente: *farsi la propria quitanza:* ma in italiano in questo luogo urterebbe. Neanche però il *se donner son congé* di Guizot mi piace.

Ma la scena dei comici ha prodotto il suo effetto: lo zio s'è tradito. Amleto sa che lo spettro ha detto la verità; ogni dubbio è ormai impossibile; tutto comanda ad Amleto di agire.

Ed egli infatti sembra pronto. Il re è solo, di notte, sul suo inginocchiatojo, che confessa i suoi peccati e prega il suo perdono da Dio. Per un assassino comune, per un uomo di braccio qualsiasi, sarebbe stato quello il momento di freddarlo o nessun altro. Ed anche Amleto pare che voglia cogliere quel punto: e già è alle spalle dell'assassino di suo padre; già brandisce la spada per colpirlo, dicendo a sè stesso: « Posso agire ora? è appunto in preghiere: sì, agirò subito! Ma.... » Ecco un ma, un pensiero, un dubbio, ecco Amleto di nuovo.

« Questo è il momento in cui posso agire! egli è appunto in preghiere! Sì, ora agirò. — Ma allora egli sale diritto al cielo; e in questo modo sono io vendicato? Ecco ciò che merita riflessione. — Un miserabile uccide mio padre; e per questo, io, suo unico figlio, mando questo miserabile in cielo! — Ah! sarebbe un favore, un premio, non una vendetta. — Egli ha sorpreso brutalmente mio padre satollo di cibo, quando i suoi peccati, in pieno rigoglio, avevano tutta la freschezza del mese di maggio. — E chi sa, tolgalo il cielo, quali accuse pesano su di lui! Secondo le nostre congetture, debbono essere opprimenti. Sarebbe forse vendicarmi il sorprenderlo nel momento in cui purifica la sua anima, quando è lesto e preparato al gran viaggio? — No — Fermati, mia spada. Riservati per un colpo più orribile, quando egli sarà ebbro o addormentato, o nelle sue collere, o nei piaceri incestuosi del suo letto, nel momento di giocare o di giurare o di fare un' azione che non abbia nemmeno la lontana speranza della salvezza.... Allora, fallo capitombolare in modo che le sue calcagna si slancino verso il cielo, e che la sua anima sia altrettanto dannata, altrettanto nera, quanto l'inferno in cui anderà. Mia madre m' aspetta. — (*voltandosi verso il re*) Questo medico [1] non fa che prolungare i tuoi giorni ammalati. »

Ma anche qui Amleto inganna sè stesso: il medico che pro-

[1] Accennando la madre.

lunga i giorni ammalati del re non è sua madre, ma il suo dubbio. La proroga che Amleto accorda in quel momento a suo zio, la accorda a sè stesso; e il male su cui mette quel lenitivo, non è tanto il delitto del suo parente quanto la debolezza dell'anima sua

Frattanto vedendo che Amleto continua sempre a disputare senza risolvere, lo spettro esce di nuovo dal sepolcro, e viene a stimolare la sua volontà. — « Non venite forse a rimproverare vostro figlio di lasciar passare e perimere inoperoso il tempo e la passione? » dice Amleto appena lo vedė. E lo spettro: « Non obliare. La mia visita non ha per iscopo che d'acuire la tua volontà quasi spuntata ».

Pure Amleto non si decide ancora, e trova bensì degli amari rimproveri per sua madre, poichè la parola abbonda sulle labbra al ragionatore, ma la forza del volere e del fare non sa ancora trovarla. Suo zio lo manda in Inghilterra; ed egli non si oppone, non resiste; accorda ancora all'assassino un'altra proroga: una proroga che comprenderà tutto il tempo che dovrà correre prima ch'ei possa tornare in patria.

Per via, in una pianura, vede accampato un esercito. Chi sono? Norvegiani guidati da un eroe fanciullo che vanno a farsi ammazzare. Perchè? per un pezzo di terra polacca che non darà la rendita di cinque ducati! un vero guscio d'uovo. Eppure vanno arditi, volonterosi, risoluti! Oh quale rimprovero per Amleto, che ha giurato di vendicare la morte del padre, e non l'ha ancora fatto; come si sente umiliato, vergognato nel paragonarsi a quei soldati!

« Come tutte le circostanze depongono contro di me! Come esse spronano la mia restia vendetta! Che cos' è l' uomo, se il supremo bene, il negozio della sua vita [1], è unicamente di dormire e mangiare?... Una bestia, nulla più. — Certo colui che ci fece con questa vasta logica, con questo sguardo nel passato e nell'avvenire, non ci ha dato questa capacità, questa ragione divina perchè esse ammuffiscano in

1 *The market*, nel testo, cioè il *mercato*. A me pare che il *negozio* sia fedele così a Shakespeare come alla nostra lingua.

noi infruttuose. Ebbene, è egli l'effetto d'un oblio bestiale o d'un vile scrupolo, che mi fa riflettere troppo minutamente alle conseguenze, — riflessione, che, divisa in quattro, contiene un quarto di saggezza, e tre quarti di viltà?... Non capisco come io sia ancora al punto di dire a me stesso: « Questo è da fare »; mentre ho la ragione, la volontà, la forza e il mezzo di farlo.

« Esempj, grandi quanto la terra, mi esortano: testimonio questo esercito dal corpo imponente, — condotto da un principe delicato e adolescente, — il di cui coraggio, sollevato da una divina ambizione, fa le fiche all'invisibile evento, e che espone una vita fragile e mortale a tutto ciò che possono osare la fortuna, la morte, il pericolo, per un guscio d'uovo!... Per essere veramente grande, non bisogna commuoversi senza forti motivi; ma quando il nostro onore sia in giuoco, bisogna anche saper trovare grandemente una contesa in un filo di paglia. — Che cosa sono io dunque, che ad eccitare la mia ragione ed il mio sangue ho l'uccisione del padre, il disonore della madre, e lascio tutto nell'oblio? — Mentre a mia vergogna io vedo ventimila uomini andar incontro ad una morte imminente, e per un capriccio, per un inganno di gloria, andare al sepolcro come a letto, battendosi per un campo, dove non potrebbero misurarsi tutti, e che è una tomba troppo piccola per coprire i morti! Oh! che d'ora innanzi i miei pensieri siano sanguinosi, se non devono essere degni del nulla! »

Tuttavia è riuscito anche a scampare dall'insidia inglese, è tornato in patria; e si potrebbe credere che egli, spinto anche dalle nuove offese e dai nuovi pericoli, venga finalmente ad operare. Ma aspettate: per l'irresoluto c'è sempre tempo. Le ombre del suo spirito lo portano prima verso un cimitero. Come potrà fantasticare e sognare quell'eterno interrogatore dei problemi della tomba, là in quella città dei morti! Quanti cranj, quante ossa paleggia e getta quel becchino: l'uomo sentimentale freme, il filosofo medita! Ecco un uomo di legge, a cui nessuno avrebbe osato far torto, che ora sopporta in pace che la pala del beccamorto gli pesti sul cranio! Ecco Yorick il buffone, giallo, sdentato, che ha perduto il suo sorriso, il suo epigramma! e Alessandro e Cesare saranno eglino così? Chi impedisce l'immagi-

nazione di seguire la nobile polvere d'Alessandro fino a trovarlo a far da tappo al buco d'una botte!

In questi morbosi pensieri, non fatti certamente per aguzzare la sua risoluzione, giunge il corteo funebre d'Ofelia. Un uomo la piange ad alte grida e colle frasi rettoriche dei lutti di convenzione, e salta nella fossa d'Ofelia! Amleto grida: « Chi è dunque colui il cui dolore mostra una tale enfasi? »; e salta a sua volta nella fossa. Laerte riconosce l'uccisore di suo padre; e l'afferra alla gola. Amleto si difende; e trovata, vedi divinazione del genio, nella memoria del suo amore, l'ispirazione della volontà che nessun'altra passione sapeva trasfondergli, urla coll'accento della più disperata energia:

« Sì, voglio lottare per sì bella causa. Amavo Ofelia; e quarantamila fratelli con tutti i loro amori sommati insieme non potrebbero fare la somma del mio ».

Ormai anche Amleto non può retrocedere. Un giuramento sulla tomba di una vergine fu proferito; una sfida è corsa, e fu accettata; e converrà che Amleto si batta. V'ingannate. Le coscienze dubbiose sono anche scrupolose. Amleto non è ben certo d'aver ragione in faccia a Laerte; crede anzi di aver torto, e gli fa le sue scuse: « Scusate; chi vi ha offeso, non fu Amleto ma la sua follia ». E le scuse sono ipocritamente accettate; e ogni idea di duello mortale abbandonata. Solamente il re per giuoco desidera vedere una partita d'armi fra i due cavalieri, che hanno fama di valenti schermidori, e scommette a favore del nipote splendidi doni. Qua ci avviciniamo allo scioglimento. Amleto ha accettata la sfida per indolenza, per noncuranza, perchè era un giuoco in cui impegnava, notatelo bene, forse la sua vita, di cui non gli cale, ma non la sua coscienza: eppure anche quel giuoco non è d'iniziativa sua; viene da altri, ed egli non fa che subirlo. Egli è sempre, anche nelle cose più insignificanti, l'Amleto passivo e senza volontà.

Inoltre l'udiste già: « Se l'ora è venuta, non è a venire; se non è a venire, è venuta; e che sia prima o poi, quello che importa è d'essere pronti ». E la sfida avviene, e sapete come finisce.

Amleto ferisce Laerte, e uccide finalmente l'assassino di suo padre: la vendetta è compita; ma è forse la volontà razionale, predisposta d'Amleto, che la compie? No, è la fatalità: Amleto pianta la spada in cuore a Claudio, come già l'aveva piantata in petto a Polonio, ma in un impeto irreflessivo di passione, nell'ebbrezza involontaria del furore e del sangue. In quel momento, in quel momento solo Amleto assomiglia all'Oreste d'Alfieri. Il combattimento l'ha riscaldato; è ferito; vede sua madre avvelenata: l'odor del sangue, la voluttà della strage gli hanno dato alla testa; e senza vedere, senza sapere, senza volere, uccide anch'egli. Se ad Amleto si fosse lasciato tempo ad esaminare, a discutere, non l'avrebbe fatto. Infatti Amleto fra gli ultimi aneliti dell'agonia sente rimorso della propria azione; e le sue estreme parole sono un tentativo di scusa e di giustificazione che la morte interrompe. « Orazio, dice egli, io muojo — tu vivi. Spiega la mia causa, e giustificami a quelli che l'ignorano..... Il resto è...... silenzio! »

Così il carattere d'Amleto è rigorosamente mantenuto fino all'estremo. La fatalità gli impose un carico maggiore delle sue forze. Egli non lo rifiuta poichè il dovere è sacro; egli giura adempirlo; invoca solo del tempo per istudiare il problema, per rinforzare la sua volontà, per rischiarare la sua coscienza; ma nessuno degli schiarimenti e delle soluzioni che trova per via gli basta; egli chiede sempre nuove proroghe; e inventa nuove scappatoje, fino a che viene il momento in cui egli stesso sta per essere liberato da ogni impegno e da ogni giuramento colla sua morte imminente. Ma in quell'ultimo istante la fatalità, stanca d'essere delusa e giocata da quell'eterno ragionatore, gli accieca gli occhi, gli infiamma il cervello, gli afferra la mano, e gliela guida fino al cuore del suo assassino! Il vendicatore così non è a sua volta che una vittima. È la follia d'Amleto che ha ucciso Claudio come Polonio, non Amleto; e chi trionfa ancora in questa lotta disperata della ragione, della volontà, della coscienza, è la fatalità.

Fu detto che Amleto è Shakespeare. Ogni creatura contiene sempre un'immagine del suo creatore. Inoltre alcuni tratti della giovinezza di Shakespeare, i sonetti in cui effuse l'anima sua, il

suo carattere melanconico, fantastico, l'amore specialissimo che egli portò a quel soggetto rifatto due volte e meditato quindici anni: tutto induce a credere che egli avesse trasfuso nell'Amleto una parte di sè stesso più viva e più ricca che in qualsiasi altra sua creazione. Ma se Amleto non fosse stato che Shakespeare, non sarebbe stato più vero, e sarebbe stato meno grande. Ciò che forma invece la somma e quasi direi insuperata grandezza, è che Amleto non è un ritratto ma un uomo. Ognuno di noi è Amleto, ed egli è noi tutti.

Chi non ha provato una volta sola nella sua vita le ansietà del dubbio, gli spasimi dell'incertezza, le contorsioni dell'irresolutezza, dica che non è Amleto. Chi non ha diffidato del dovere, sospettato dell'amicizia, riso dell'amore, dica che non è Amleto. Chi non ha anelato al bene senza poterlo afferrare, cercato il vero senza poterlo scoprire, sognato il bello senza poterlo abbracciare, lottato contro la passione senza poterla atterrare, imbrigliata l'immaginazione senza poterla domare, cullata la coscienza senza poterla addormentare, dica che non è Amleto. Chi non si è fermato su una cuna a meditare, e su una tomba a piangere; chi non ha gettato lo scandaglio sul misterioso enigma della vita e della morte; chi non fu sorpreso una volta a meditare il problema dell' « essere e non essere », dica che non è Amleto. Chi non ha incontrato qualche volta sul suo cammino il fantasma del destino che ha interrotto i suoi più nobili disegni, distrutte le sue più care illusioni, sperperate le sue più sudate fatiche, rapito in un istante il frutto d'una vita intera di stenti, di sacrificio, d'amore, dica che non è Amleto. Chi non ha infine tentato una volta il motto di quella sfinge tebana che si chiama la fortuna, e non ne fu divorato; chi non ha trovato la perfidia nell'amico, il tradimento nell'amore, il disinganno nella famiglia, la fame nel genio, la calunnia nella verità, la persecuzione nella giustizia, l'ipocrisia nella santità, il mercimonio nell'altare, la commedia nell'eroismo, la morte sulla via del trionfo come Alessandro, e la salvezza sul cammino della perdizione come Mosè, l'ingratitudine nel cuore degli amici come Cesare, o la riconoscenza nel cuore dei leoni come Androclete, il tegolo su capo nel punto della vittoria come Pirro, o il sicario misericordioso nel punto della morte come Ciro, le leggi del peso speci-

fico in mezzo al bagno, come Archimede, o l'America in un errore d'indirizzo come Colombo, la guida traditrice nell'ultimo istante di Waterloo come Napoleone, o il pilota fedele nelle acque insidiose di Marsala come Garibaldi; chi infine non è stato una volta beniamino o trastullo, vittima o favorito dell'inaspettato, dell'oscuro, del fatale, e non vinca e non perda ogni giorno a insaputa e senza merito suo a questo immenso tavoliere della vita, di cui un'arcana onnipotenza, si chiami Dio o il Fato, la Provvidenza o la Legge governa le sorti, dica, dica pure che non è Amleto.

Quanto a me, preferisco confessare la mia parte di male per essere più pronto a combatterlo.

Voi, giovani, perchè gli è a voi sopra tutto ch'io parlo, badate bene a non scambiare la personificazione d'una malattia umana col tipo ideale d'un uomo. Amleto si studia, ma per fuggirlo, non per imitarlo. Che se alcuno tra voi si sente nel sangue i primi sintomi del dubbio, della fiacchezza, della indecisione che intristivano l'anima nobile del principe di Danimarca, s'affretti a curarli. E tra i molti rimedj che ognuno di voi potrà trovare in sè stesso, concedete che io vi suggerisca quello della mia esperienza: operare. La vita è certo un alto e misterioso problema, degno dei tormenti della ragione e della meditazione della filosofia; ma non è, vessandolo, irritandolo continuamente con irrequiete e paurose interrogazioni, che noi riusciremo a risolverlo. L'oracolo non dà responsi che ai volenti ed agli operosi. Fate. — Superate ogni giorno una difficoltà, risolvete ogni giorno una parte della questione degli effetti: la questione delle cause vi parrà molto chiarita, e i problemi del di là molto semplificati. Poichè quale maggiore soluzione tra le mille incertissime della ragione e della fede che addormentarsi l'ultima sera con questa coscienza di poter dire: ho lavorato, ho lottato; fui vincitore, fui vinto; ma ho tenuta la mia parola, ho pagato il debito mio: *cursum meum consumavi, fidem servavi.*

Se vi guardate d'attorno vedrete che i più affetti dal morbo d'Amleto sono gli oziosi. Cinquant'anni fa in Italia, quando non si sapeva che fare, era un figurino di moda il giovinetto pallido, capelluto, parodia d'Assalonne, che a diciott'anni si sdraja

nel dolore d'aerei disinganni. Poi il contagio, mi pare, sparì: ma non vorrei che la comodità di trovarsi la casa rifatta e il letto sprimacciato ridesse a molti la voglia di ricominciare da capo, tra la veglia e il sonno, con la nenia dell'essere e non essere. L'essere sulla terra è il fare; il non essere è l'oziare. Il lavoro è insieme conforto, farmaco e soluzione. I più operosi sono i più sani, così di corpo come di mente. Le malattie all'Amleto hanno quasi tutte una radice comune, la noja; e la noja a sua volta un seme anche più profondo, l'ozio. Chi lavora non s'annoja; chi non s'annoja crede, ama, feconda, vince. Chi concentra la forza in un punto pratico e preciso, non si svia dietro larve morbose od enigmi insolubili.

Però quando vi sentite chiedere dalla voce d'Amleto: « Vi è più nobiltà d'animo nel sopportare i colpi dell'avversa fortuna, o con un colpo solo finirla? », non fluttuate, come l'infermo danese, fra nuovi quesiti, che sono nuovi dubbi, ma rispondete con questa affermazione franca e risoluta: « Nè pazientare; nè fuggire: lottare ». Afferrare il proprio destino per la gola ed atterrarlo. « Nei casi dubbi, — diceva un giorno un padre a suo figlio, — battersi. » Finchè si combatte, non si sentono i colpi dell'avversario. L'ideale deve essere Prometeo, che anche legato allo scoglio, sotto il dente dell'avoltojo, si dibatte e reagisce. Ma se Prometeo vi par troppo alto, non vi sgomentate: la piramide dei meriti e delle virtù ha la base ampia ed il vertice alto; ed anche l'umile operajo che contrasta ogni giornata al destino il suo pane quotidiano, può essere un ideale. Quello che importa è di essere o in alto, o in mezzo, o ai piedi, su un gradino qualsiasi di quella piramide: perchè chi n'è fuori, chi va bighellando per le strade colla scusa di cercare l'uomo, chi se ne sta accasciato nelle piazze a schernire coloro che passano faticando e combattendo, col pretesto che ha in sè stesso lo spirito d'Amleto e lo stoicismo di Diogene, finirà appunto come Diogene: Amleto volgare e servile dei chiassi e delle taverne, costretto a limosinare dalla magnanimità degli Alessandri che a venticinque anni si sono conquistato il sole dell'immortalità, il dono di quel po' di sole che natura concede indistintamente a tutti gli animali.

Una sola delle massime d'Amleto è sapiente, ed io posso racco-

mandarvela: essere pronti. Non è anzi grandezza vera che a questo patto. L'*estote parati* non è solo la divisa del santo e dello stoico, ma anche dell'eroe. Solo il dispregio della morte, diceva Agide spartano, fa l'uomo grande. Per questo all'ultimo istante anche l'indolente Amleto, che risponde ad Orazio « non curare gli augurj » ed aspetta di piè fermo il suo destino, si confonde con Cesare, che, ammonito dall'indovino di non fidarsi delle Idi di Marzo, scrolla le spalle, e passa oltre. Può venire per tutti un momento in cui il pugnare sia sterile, il destino irrevocabile, il cadere con virile dignità preferibile al dibattersi puerile o al vivere ignominioso. Allora, ma allora solo, esaurite l'estreme posse, chiuso ogni scampo, adempiuto fino all'ultimo precetto il nostro dovere, allora rammentiamoci, come supremo rifugio della nostro virtù, le parole d'Amleto:

« Vi è una provvidenza speciale per la caduta d'un passero. Se la mia ora è venuta, non è a venire. Se non è a venire, è venuta. Ma che sia ora o più tardi, non rileva. Essere pronti: ecco quello che importa! »

LEZIONE VENTESIMAQUARTA.

Il Teatro Romano d'Alfieri.

Alfieri aveva poco del Romano. — O, per dir meglio, molto del Romano classico e leggendario. — Poco del vero e dello storico. — Ma al tempo d'Alfieri non era nata ancora la critica storica. — Gl'Italiani avevano interesse e amore a difendere la tradizione leggendaria di Roma. — Alfieri più d'ogni altro. — Egli credeva a tutta la storia romana con passione. — Per lui il Romano era il tipo vivente del suo ideale. — Per questo il Romano esce dalle sue mani più perfetto d'ogni altro. — Però di Roma intendeva più la parte leggendaria che la storica, e le confondeva. — Lo dimostrano le tre tragedie: la *Virginia*, il *Bruto I* e il *Bruto II*. — La *Virginia*. — Poteva essere in tre atti o in quattro. — Alcune inverosimiglianze. — Ma vi sono scene stupende. — Esempj. — Però anche nell'episodio di *Virginia* manca la Roma viva e vera. — Il *Bruto I*. — Si accenna al parallelo col *Bruto* di Voltaire. — La leggenda in Tito Livio. — Variazioni non sempre felici d'Alfieri. — Il *Bruto* ha gli stessi difetti della *Virginia*. — Vedi la Roma convenzionale non la vera. — Grande differenza con Shakespeare. — Egli intuisce la realtà storica. — Esempio del *Coriolano*, del *Giulio Cesare*.

Un giorno vi dissi che Alfieri non aveva nulla di greco e poco di romano. La prima parte di questa proposizione credo averla a sufficienza dimostrata nelle tre lezioni sul *Polinice*, l'*Antigone* e l'*Oreste:* la seconda m'accingo a dimostrarvela oggi. Anche senza conoscere molto addentro la vita dell'Astigiano e il suo teatro, il primo aspetto dell'uomo e del poeta lo direbbe. Quell'austerità senatoria, quella parsimonia di parole, quella febbre d'opere, quel furore di gloria, quell'amore a una libertà temperata da leggi, quell'odio del solo nome di re, quel gusto artistico, misurato, severo, architettonico come la sua tragedia che nulla o così poco concede alla grazia, alla morbidezza, al calore, all'immaginazione: tutto ciò fa pensare, anche non volendo, ad un patrizio

romano dei tempi di Catone il prisco, e al partito di Bruto Secondo sbalzato per uno sbaglio della natura e un anacronismo della storia nel secolo de' guardinfanti e de' tupè, e che getta fuoco e fiamme per poter tornare all' epoca a cui appartiene.

Se non che vi sono due Rome, o per dir meglio, due modi d'intenderne la storia. V'è la Roma leggendaria, convenzionale, classica, scolastica, la Roma di Fabio Pittore, di Dionisio e di Livio; e la Roma storica, vera, ristaurata dalla critica e dalla filosofia, dai monumenti, la Roma di Vico, di Beaufort, di Niebuhr e di Mommsen.

Quella d' Alfieri è naturalmente la prima, e non poteva essere la seconda. La critica storica nasceva quando Alfieri poetava. Vico non era ancora disotterrato. Le *Animadversiones Historicæ* del Perizonio erano rimaste sepolte: infine il libro famoso del Beaufort, che preparò l' opera maggiore del Niebuhr, *Dissertations sur les cinq premiers siècles de la Republique Romaine,* non s'era ancora aperta la strada che fra gli eruditi, e agli italiani sopra tutto era sospetto, perchè francese, e sosteneva la tesi tutta francese: che i Galli non erano mai stati vinti dai Romani di Camillo. Figuratevi poi se poteva essere creduto da Alfieri!

Che la gente anche mezzanamente colta accettasse tal quale la favola del re Evandro, del pio Enea, del pastor Faustolo e della Lupa, nessuno lo pensa: ma se non si credeva ciecamente ogni cosa, non la si discuteva neanche. Era bello; era stato cantato da Virgilio e da Ovidio; ripetuto da Livio e da Varrone: era credenza popolare romana e parte della sua mitologia: bastava. A disascondere il sapiente segreto di quella mitologia nessuno ancora aveva pensato. Da Romolo in giù poi non si ammettevano discussioni; si facevano forse delle riserve su questo o quell' episodio un po' troppo prodigioso: non si giurava per i sei avoltoj di Remo o per i dodici di Romolo, e non si arrivava fino al punto di credere al miracolo del *Quirinus Martis equis Acheronte fugit;* ma si andava di poco più in là. Insomma, eccettuate le favole evidentemente immaginarie e poetiche, il secolo XVIII accettava senza discussione tutta l'epoca leggendaria di Roma; e professava come articolo di fede che il popolo di Quirino fosse davvero un popolo privilegiato e superiore, sortito dalla natura e chiamato da' destini a pensare, a sentire, a operare tutto diversamente dagli altri popoli,

de' quali doveva essere necessariamente l'arbitro e il conquistatore.

Per noi italiani poi il pensar così era quasi un interesse di famiglia. Progenie diretta di que' Romani che avevano dominato il mondo, eravamo più d'ogni altro popolo obbligati a conservare il sacro deposito delle avite origini, alla cui gloria, comunque scemata dal lungo disuso de' secoli, partecipavamo. Tutto così si collegava. Gli è perchè l'Italia si teneva la primogenita erede di Roma, che essa ne continuava la tradizione, ne difendeva la storia, ne riproduceva la letteratura, e cercava in essa le fonti del suo diritto e lo spirito del suo rinascimento.

Però quando i Tedeschi e i Francesi, discendenti di que' Germani e di que' Galli di Arminio e di Vercingetorige che Roma aveva conquistati, tentarono portar fra noi la critica della storia materna, l'Italia resistette, e fu l'ultima a cedere alla dotta prepotenza del barbaro che veniva ad agitare di nuovo la polvere di Quirino.

Così per lo stesso pregiudizio rifiutò più tardi, stimandolo dono straniero, il romanticismo, che pareva profanazione dell'arte venerata de' suoi padri, senza intendere che il romanticismo non era che la libertà della natura nell'arte, un' evoluzione propria di tutti i popoli e di tutti i tempi, di cui la critica letteraria compagna alla critica storica aveva già cominciato a trovare i segni anche nel fondo di quel popolo di Roma di cui il classicismo non aveva veduto che la superficie.

Pertanto Alfieri era piuttosto fatto per capitanare queste idee che per combatterle. Entusiasta di tutto ciò che era latino, antipatico a tutto ciò che era forastiero, fiero di quelle gloriose origini, sprezzante della novità, o, per dir più esatto, credente che la sola utile e grande novità fosse tornare a quei tipi, a quei tempi, a quelle leggi venerate, Alfieri credeva alla storia eroica di Roma più forse d'un Romano antico. Nessun ragionamento, nessuna autorità, nessun documento sarebbe riuscito a fargli rinnegare la più piccola parte di quella storia, che egli estimava la storia archetipa dell'umanità. Per lui Clelia, Lucrezia, Scevola, Curzio, Virginia, Cincinnato, Coriolano erano esistiti, e non in parte o in un aspetto, in miti o in penombre, scemati o esagerati come li voleva la critica; ma esistiti tutti tali quali li dipinse Tito Livio,

tali quali li lesse a vent'anni in Plutarco, in quel Plutarco che gli accese per il primo nel sangue il furore della virtù e della gloria.

Anche se la sua mente non avesse consentito a tutto quanto la favola diceva, il suo cuore lo credeva, e bastava. Alfieri era uomo di passione; e come sentiva in sè, sentiva dell'arte, della storia, di tutti gli altri uomini. E fossero anche state larve, s'erano ormai così incarnate e immedesimate nel suo spirito che nessuna forza di ragione avrebbe potuto sradicarnele.

Per lui inoltre il Romano non era soltanto una figura storica, ma un tipo ideale: il tipo dell'ideale che dominava sopra tutti gli altri nella sua mente, la libertà. Romano per Alfieri voleva dire uomo libero o degno di esserlo. Sentite con che tuono, con che enfasi, con che persuasione di dire le cose più alte e solenni del mondo, Alfieri fa pronunciare a' suoi personaggi le parole: « *Roma*, *romano*, *romanamente*. » Non c'è uomo di Bruto o di Catone che possa dire colla stessa fierezza il *Civis romanus*.

« Romano, cittadin libero, pari
« D'ogni roman: minor sol delle leggi,
« Maggior de' rei soltanto.

E queste parole dicono che il tipo del cittadino si confondeva nel giudizio d'Alfieri col tipo dell'uomo. Come non poteva disgiungere il concetto di libertà da quello d'umanità, così non disgiungeva il Romano dall'uomo. Però quando doveva rappresentare il Romano, Alfieri era, a dir così, tutto presente: le sue forze si raddoppiavano; il suo intelletto si acuiva; il suo spirito pareva acquistare una tal quale chiaroveggenza e abbracciare una porzione di realtà storica maggiore che in qualsiasi altra sua rappresentazione. In altre parole il Romano esce dalle mani d'Alfieri più vero del greco, dell'italiano del medio-evo, o di qualsiasi altra epoca o stirpe.

Se non che devo annunciare qui una distinzione capitale, che più sotto svilupperò, perchè è principalmente su questa distinzione che si basa lo studio del teatro romano d'Alfieri che abbiamo intrapreso. Nei primi secoli di Roma la storia s'intreccia talmente o coll'in-

certa tradizione o coll'aperta leggenda, che fino ad ora la critica, non ostante le crescenti vittorie d'ogni giorno, non riuscì ancora a sceverarla e distinguerla interamente. E non è mestieri soggiungere che la mistura leggendaria va crescendo quanto più si risale verso le origini, e scemando quanto più si cammina verso l'età adulta di Roma. Approssimativamente può darsi che la leggenda cominci a farsi più rada e insensibile, e la realtà storica ad occupare ormai tutto il suo posto fra la prima e la seconda guerra punica, quando la lingua comincia a formarsi, l'arte a nascere, la storia a spuntare, la civiltà romana insomma a prendere una forma ed un carattere suo proprio.

Ora Alfieri quanto era atto a sentire e penetrare la parte leggendaria della storia romana, altrettanto era debole e manchevole per approfondirne e abbracciarne la parte storica. Per la vita favolosa di Roma era chiaroveggente: per la vita reale miope.

Però, non sospettando che fossero due, le confondeva, e le immedesimava: s'imaginava che tutto a Roma fosse eroico allo stesso modo; che tutti i Romani fossero tanti Bruti, Virginie e Catoni, o viceversa tanti Tarquinj, tanti Claudj e tanti Silla. Il classico si vedeva anche qui: riduceva tutto a un lato solo! Tuttavia fino a che nella storia romana prevalse o ne occupò gran parte la leggenda, Alfieri era come in casa sua; e se non abbracciava proprio interamente e in tutti gli aspetti il mondo che voleva rappresentare, tuttavia ne vedeva il lato più largo ed appariscente, e riusciva ancora a trasfondere ne' suoi quadri drammatici una ricca parte di verità: ma quando la leggenda comincia a smarrirsi, e la storia a rinvigorirsi, e le testimonianze e i documenti veri di Roma a moltiplicarsi, e i semidivini Quiriti comparire uguali a tutti gli altri uomini nel foro, nei comizj, nel teatro, ne' templi, con passioni e virtù e vizj poco dissimili da quelli di tutti gli altri uomini; e i Gracchi, i Scipioni, Cicerone, Catone, Bruto, Catilina, Tullio, Fulvia si diedero ad apparire tali quali nelle storie de' loro amici e commilitoni e forse nelle loro stesse memorie; quando insomma Alfieri è posto in faccia ad una realtà storica, liscia, nuda, senza spolvero eroico nè aureola leggendaria, non si raccapezza e non si orizzonta più: si trova smarrito in un mondo o troppo alto o troppo basso per il suo ideale; e quando

tenta riprodurre la Roma di Cesare, non si sente altra forza che di ripetere con tinte tutte sbagliate e stonate la Roma vecchia leggendaria che era morta da 500 anni.

Tutto quello che abbiamo fino ad ora detto, si potrà vedere chiaramente affermato collo studio delle tre tragedie romane della *Virginia,* del *Bruto I* e del *II*, che segnano appunto le due fasi del pensiero alfieriano.

La *Virginia* d'Alfieri è la leggenda di Tito Livio sceneggiata. Poco vi è aggiunto, nulla forse v'è tolto. Appio è il decemviro libidinoso; Icilio il tribuno ardente; Virginio il veterano valoroso, il padre austero, il cittadino libero di Livio, sacro alla famiglia, caro al popolo. Il carattere di Virginia, non espresso in alcun segno dallo storico, è facile imaginarlo: casta, immacolata, fedele allo sposo, ubbidiente ai parenti; ma fiera dell'onor suo fino alla morte: romana. La sola aggiunta che Alfieri si permise di fare fu la madre di Virginia, che la storia non rammenta. Un altro poeta, pensando che nei drammi in cui tutti i caratteri gareggiavano di gagliardia, di asprezza, di sprezzo del pericolo e della morte, non sarebbe sconvenuto un carattere di madre tenera, pietosa, debole, e fors'anco gelosa sì dell'onor della figlia, ma trepida per la sua vita e combattuta tra la virtù romana e la debolezza umana, avrebbe formato un artistico contrasto di tinte delicate colle tinte forti dell'intero quadro. Ma Alfieri no. Anche Numitoria è nata in Roma, moglie e madre di Romani; sia quindi, più ancora che madre, sempre romana.

« Madri, uditemi dunque: o voi, che sole
« Davvero amate quei che alimentaste
« Entro alle vostre viscere, creati
« Del vostro sangue: il procrear qui figli
« Troppo è gran fallo, o madri; omai, se il vostro,
« Se il loro onor vi cale, al nascer loro,
« Vibrate un ferro entro ai lor petti....

Dopo ciò il dramma procede rapido e serrato, ed ha anzi questo vantaggio di cominciare con un primo atto pieno d'azione, che solitamente nei primi atti alfieriani difetta. Posta la scena nel foro,

luogo che essendo aperto a tutto il popolo permette senza gran urto al buon senso l'unità di luogo, Marco il cliente di Appio vi incontra subito Virginia e sua madre, e, dichiarata la donzella sua schiava, tenta impadronirsene: ma sopravviene Icilio, lo sposo che la libera e promette rispondere in giudizio per lei. Ed ecco infatti al secondo atto il giudizio. Icilio spiega tutta la sua eloquenza tribunizia, Appio tutta la sua alterezza patrizia, Marco il cliente tutta la sua sfacciataggine servile, e il giudizio è sospeso fino alla venuta del padre dal campo di Algido. All'atto terzo Appio, che spedì ordine agli accampamenti, spera che Virginio non venga: ma Icilio più pronto di lui spedì un messo a chiamarlo; ed egli all'albeggiare del giorno fissato, *prima luce*, dice anche Livio, è già in Roma.

Alfieri nel suo *Parere* dice che il terzo atto avrebbe dovuto finire la tragedia, poichè Virginio non aveva altro da fare che presentarsi al tribunale di Claudio, difendervi un'ultima volta le sue ragioni di padre, e, udita la sentenza iniqua del dittatore, consumarvi il suo terribile sacrificio.

Ma come si faceva a fare una tragedia di tre atti! E le regole, e l'architettura! Però Alfieri con sommo suo rammarico inventa quattro altre scene divise in altri due atti: prima per far abboccar Virginio colla sua famiglia e con Icilio e prender gli accordi; poi per far abboccare in privato Virginio stesso con Appio, prima di scontrarsi con lui nel giudizio pubblico. Il Ranieri Calsabigi trova che questi atti sono superflui, ma io questa volta sono con Alfieri contro il suo critico. Tutt'al più il terzo e quarto potevano esser fusi in uno, nulla vietando, poichè la scena era nel foro, che Virginio v'incontrasse prima la famiglia poi il dittatore. Ma Alfieri non avrebbe potuto sopportare la tragedia di quattro atti più che quella di tre: e la ragione suprema del

« Neve minor nec sit quinto productior actu
« Fabula.....

prevalse anche sulla brevità alfieriana.

Al quinto atto infatti avviene il giudizio finale, le disperate difese del padre, la sentenza del dittatore, la morte di Virginia.

La sola novità introdotta è la morte d'Icilio, che in Livio sopravvive a Virginia, e dopo la caduta del decemvirato e la restaurazione del tribunale è nominato tribuno; mentre nella tragedia è assassinato da' suoi stessi seguaci, eccitati da una voce sparsa ad arte da Appio, che Icilio pensava a farsi re.

Nè io voglio scemare la libertà del poeta: noto che trattandosi di fatti noti e di personaggi importanti, egli doveva già andar più guardingo nell'inventare, tanto più che l'invenzione non è tra le più felici: essendo quasi impossibile che il popolo e più ancora la parte aderente ad Icilio sospettasse che volesse farsi re quel tribuno che s'era fino allora mostrato per ardente sostenitore dei diritti della plebe, di cui era nota l'avversione al decemviro; e in città dove ogni reliquia di partito regio era morta e sepolta da oltre cent'anni.

Ma, assolto il poeta da questa inverosimiglianza, non si può negare che nella sua tragedia non spiri l'aura eroica dei primi tempi romani, e che l'episodio domestico della leggenda di Virginia non vi sia scolpito con tutta la solennità ed il terrore con cui la tradizione ce l'ha tramandato.

Per dare un solo esempio, la scena del secondo atto, in cui Marco *asserisce* innanzi al tribunale d'Appio la *servitù* [1] di Virginia, e Icilio la contesta, presenti Virginia, Numitoria, il popolo, è sublime e romana veramente.

Io voglio leggervela intera:

Marco D'Appio all'eccelso tribunale innanzi
Vengo, qual debbe un cittadin; seguaci
Molti non traggo; e l'ampio stuol, che cinge
Qui gli avversarj miei, già non m' infonde
Timore al cor: prove, e ragioni adduco;
Non grida, e forza, ed armi. Altro non ode
Appio, che il dritto; e del mio dritto prova
Sia non lieve, l'aver primi costoro

1 È la traduzione esatta della frase legale con cui si rivendicava innanzi ai tribunali la proprietà d'una persona, pretesa schiava: *asserere aliquem in servitutem, vel in libertatem.*

Rotto ogni uso di legge; e pria risposto,
Che la domanda io fessi.

Appio È ver; novello
Questo proceder fu.

Icilio Ma udiamo: narra;
Questo tuo dritto esponi.

Marco Ecco donzella,
Che dal supposto genitor si noma:
In mia magion, d'una mia schiava è nata
Quindi, bambina, a me dalla materna
Fraude sottratta, e a prezzo d'or venduta
A Numitoria, che nudrilla in vece
D'altra, onde orbata era rimasta. Il primo
Colto all'inganno, era Virginio stesso;
Ond'ei credeala, e crede ancor sua figlia.
Gente, cui noto è il prezzo, il tempo, il modo,
Condotta ho meco; e son mia sola scorta.
Quant'io ti narro, ecco a giurar son presti.

Numitoria A giurar presti i mentitor son sempre.
Ciò che asserir romana madre ardisce
(Romana sì, e plebea), creder dovrassi
Men che i sozzi spergiuri di chi infame
Traffico fanne? Almen, pria che costoro
Giurin ciò che non è, per brevi istanti
Deh! si ascolti una madre. Il popol tutto
All'affetto, al dolore, ai moti, ai detti,
Giudicherà se madre vera io sono.

App. Io giudicar qui deggio; e ognun tacersi. —
E quelli più, che ad odio, o amore, od ira
Servendo ognor, sol di ragion nemici,
Van parteggiando; e intorbidata, e guasta
Finor pur troppo han la giustizia in Roma.

Ici. Giudizio è questo, e non si ascoltan parti?
Ciò che a null'uom si vieta, ad una madre
Vietar vuoi tu?

App. Vuoi tu insegnarmi forse
A giudicar, perchè tribuno fosti?

Io pur privato, qual tu sei, pietade
Potria sentir, di madre e figlia al nome;
Ma in questo seggio non si ascolta affetto:
Nè al pianto qui, nè alle minacce stolte,
Ma sol dar fede alla ragion conviensi.
Del chieditor le prove pria, la madre,
Verace o falsa, udire io deggio poscia.
Forza di legge ell' è.... ma voi la speme
Non riponeste or nelle leggi; io 'l veggo.

Ici. Leggi udir sempre risuonar qui densi,
Or ch' è di pochi ogni voler qui legge?
Ma, poichè addurle chi le rompe ardisce,
Addur di legge anch' io vo' gli usi; e dico
Che della figlia giudicar non lice,
S' anco il padre non v' è.

Popolo Ben dice: il padre
È necessario.

Mar. Non è conscio il padre,
Vel dissi io già, della materna fraude.

Ici. Ma della vostra io 'l sono; e, se non cessi
Tu dall'impresa tosto, or tosto udrammi
Roma svelar gli empj maneggi vostri.

App. Taci, Icilio. Che speri? in chi t'affidi?
Nel mormorar sediziöso forse
Di pochi, e rei, che al tuo parlar fan plauso?
Folle, oh quanto t' inganni! A me sostegno
Io son; sol io: l'amor ne' tuoi fautori,
Al par che l'odio, è inefficace e lieve. —
La plebe sì, ma non gli Icilj, estimo;
Me il lor garrir non move; ira non temo,
E rie lusinghe di tal gente io sprezzo.

Ici. Ben fai; sprezzar chi a te obbedisce dei.
Ma il dì, che andavi il favor nostro vano
Tu mendicando; il dì, che te fingevi
Umile per superbia; e per viltade
Magnanimo; e incorrotto, e giusto, e pio
Per empietà; quel dì, parlar t' udimmo

Meno altero d'alquanto. A tutti noto,
Appio, omai sei: di rientrare, incauto,
In tua natura ti affrettasti troppo.
Tutte hai le parti di tiranno, e tutte
N' hai le virtù, tranne prudenza: e suole
Pur de' tuoi pari esser virtù primiera,
Prudenza, base a tirannia nascente.

Pop. Troppo ei dice, ma vero.

App. Io qui credea
Giudicar d'una schiava oggi, e non d'altro;
Ma, ben mi avveggo, giudicar m' è forza
D'un temerario pria.

Ici. D'una donzella
Mia sposa il natal libero credea
Qui sol difender io: di Roma i dritti,
Di me, di tutti i cittadini miei,
Felice me, se del mio sangue a costo
Oggi a difender valgo!

Pop. Oh forti detti!
Oh nobil cor! Romano egli è.

App. Littori,
Accerchiate costui: sovra il suo capo
Pendan sospese le mannaje vostre;
E ad ogni picciol moto....

Virginia Oh ciel! non mai,
Non fia, no: scudo a lui son io: le scuri
Si rivolgano in me: me traggan schiava
I tuoi littori: è poco il servir mio,
Nulla il morir; purchè sia illeso il prode,
Il sol di Roma difensor....

App. Si svelga
Costei dal fianco suo. Terribil trama
Qui si nasconde, e sta in periglio Roma.

Ici. Per me, per lei, questo è un pugnal, se forza
Fatta ci viene: a noi, fin ch' io respiro,
Uom non s' accosti.

Pop. Ei nulla teme!

Ici. A trarla
Di qui, t' è forza uccidere me pria. —
Romani, udite la terribil trama,
Che qui s' asconde: udite in qual periglio
Sta Roma, udite; indi su gli occhi vostri
Me trucidar lasciate. Arde d' infame
Amor quest' Appio per Virginia.

Pop. Oh ardire!

Ici. Tentò sedurla; usò minacce, e preghi;
E perfin oro offrille; ultimo oltraggio,
Che all'abjetta virtù fa il vizio in trono.
Ma di patrizio sangue ella non era,
Onde a prezzo ei non l'ebbe. Or di rapirla
Tenta; e la fraude ad accertar, vi basti
Dell'assertore il nome. Omai pe' figli
Tremate, o padri; e più tremate assai
Per le mogli, o mariti. — Or, che vi resta
A perder più? la mal secura vita.
E a che più vita; ove l'onor, la prole,
La patria, il cor, la libertà v' è tolta?

Pop. Per noi, pe' figli, o libertade, o morte.

App. Menzogna è questa....

Pop. O libertade, o morte.

Num. O generosa plebe, il furor tuo
Sospendi alquanto. Ah! tolga il ciel, che nata
Di questo fianco sia cagion fatale
Di sparger rivi di romano sangue.
Io chieggo solo, e in nome vostro il chieggo,
Che Virginio s' aspetti. A lui dinanzi,
Ed a voi tutti, discolpar saprommi
Della mentita non soffribil taccia.

App. Cessate omai, cessate, o ch' io di legge
Esecutor severo, or or vi mostro
Quant' ella può. Voi vi accingete a impresa
Vana omai, vana; e le insolenti grida,
A giustizia ottener d'uopo non fanno,
Come a sturbarla inefficaci sono.

Icilio mente, e il proverò. — Costui,
D'ogni tumulto, d'ogni rissa il capo,
Gran tempo è già che il civil sangue anela.
Tribuno vostro, era di voi nemico,
Come di noi. Distrugger prima i padri,
Ingannar poi la plebe, e in vil servaggio
Ridurci tutti, era il pensier suo fello:
Quindi è sua rabbia in noi. Fidar vi piacque
In man de' Dieci il fren dell'egra e afflitta
Città: me, quanto io son voi stessi feste;
Voi, di fatale empia discordia stanchi.
Rinasce appena or la bramata pace;
E a un cenno, a un motto del peggior di Roma,
A turbarla degg' io presti vedervi?

Pop. È ver; giudice egli è: ma udiam quel prode,
Che gli risponda.

Ici. È ver, giudice il feste,
Legislator; ma già compiuto è l'anno;
Giudice poscia ei vi si fea per fraude;
Or, per forza, tiranno. Ei noma pace
La universal viltade: atro di morte
Sopor quest' è, non pace. A rivi scorre
Nel campo nostro il cittadino sangue:
E chi sel beve? è l'oste forse? — Il prode
Misero Siccio, ei, che nomar nel campo
Osò la prisca libertà, non cadde
Trafitto in pugna simulata a tergo,
Dal traditor decemviral coltello?

App. Siccio ribelle, ivi....

Ici. Che narro io stragi?
Son note già. Sangue per anco in Roma
Sparso non han; ma a larga mano l'oro,
Che orribil prezzo fia di sangue poscia.
Chi pensa e parla qual romano il debbe,
Nemico oggi è di Roma. Alle donzelle
Sposo, e parenti, e libertade, e fama,
Tutto si toglie. Or, che aspettate? Il duro,

Il peggior d'ogni morte orribil giogo
Imposto a voi da voi; che d'uom vi lascia
Il volto appena, e il non dovuto nome;
Perchè da voi non cade infranto a terra?
Siete Romani voi? romane grida
Odo ben; ma romane opre non veggio.
Sangue v' è d'uopo ad eccitarvi? Io leggo
Già del tiranno in volto il fero cenno
Di morte. Or via, satelliti di sangue,
Vostre scuri che fanno? È questo il capo,
Appio, quest' è, che tronco, o a Roma torre
Debbe, o per sempre render libertade.
Fin che sul busto ei sta, trema; lo udrai
Libertade gridare, armi, vendetta.
Se Roma in sè Romani altri non serra,
A Tarquinio novel novello Bruto,
Vivo o morto, son io. Mira, io non fuggo,
Non mi arretro, non tremo: eccomi....

Vir. Oh cielo!
Appio, deh! frena l'ira: entro al suo sangue
Non por le mani: odi che il popol freme,
Nè il soffrirà. Troppo importante vita
Minacci tu: me fa perir; fia il danno
Minore a Roma, e a te....

Ici. Che fai? tu preghi?
E un Appio preghi? In faccia a Roma, in faccia
A me? Se m' ami, a non temere impara:
E se d'amor prova ti debbo io prima
Dar qui, la vita, in don tu la ricevi,
Da Romana qual sei, d'Icilio sposa.

Num. Oh terribil momento! Appio, ten prego
Un' altra volta ancor; Virginio torni,
E s' aspetti, e s' ascolti.

Pop. Appio, deh! torni
Virginio; il vogliam tutti....

App. Io più di tutti,
Presente io 'l voglio; ei lo sarà: nel foro

Tutti vi aspetto al nuovo dì. — Costui
Di morte reo, per or non danno a morte;
Creder potreste ch' io di lui temessi:
Per or ei viva, e al gran giudicio assista;
Se il vuole, in armi; e voi con esso, in armi.
Dar pria sentenza della schiava udrete,
E di lui poscia. A veder qui v' invito,
Che in sua virtù securo Appio non trema.

Mar. Ma vuol la legge, che appo me frattanto
Resti la dubbia schiava.

Ici. Infame tetto
Di venduto cliente asil sarebbe
D'onesta vergin mai? Legge non havvi
Iniqua tanto; o, se pur v'ha, si rompa.

Mar. Mallevador chi fia della donzella?

Pop. Mallevador noi tutti.

Ici. Ed io con loro.
Andiam: vedranne il nuovo sol qui tutti,
Certi di noi, di nostre spose, o estinti.

Ma intorno alla casa di Virginio e al tribunale d'Appio c'è la città, e sotto la leggenda s'agitava la storia: e questa Alfieri trascurò, o non sentì. Roma era profondamente divisa dalle parti e dalle fazioni, e il popolo non dimostra quella concordia di voleri che il popolo alfieriano tutto d'un pezzo, come i suoi personaggi, manifesta. Il decemvirato, istituzione in origine plebea, aveva nella plebe stessa molti aderenti. Tre anzi sopra cinque decemviri erano plebei. E ciascuno aveva la fazione sua. Una nuova fazione media, osserva il Mommsen, composta di ricchi non nobili, che già potevasi dire medio ceto, veniva formandosi. Il patriziato invece non era tutto con Appio Claudio. Le costui violenze, l'aperta illegalità con cui aveva voluto mantenersi il seggio anche dopo che per legge ne era decaduto, gli avevano inimicati molti patrizj: l'episodio recente di Siccio Dentato, ucciso, dicevasi, a tradimento per ordine del decemviro, aveva agitato l'esercito. La plebe inoltre, invogliata dalle recenti leggi agrarie, pretendeva anche di più; e non tutti i tribuni avevano la saggezza e la forza

di contenerla. Lo stesso Icilio era un carattere turbolento: *vir acer*, dice Tito Livio. L'autorità del decemvirato era dunque scossa, ma da cagioni ben più profonde che non potessero essere quelle d'una privata contesa. Certo l'imprudenza di Appio affrettò la sua caduta. Ma il Decemvirato aveva fatto il suo tempo. Mal veduto dai patrizj, non amato dal Senato, odiato dalla plebe, abborrito dagli eserciti, esso doveva cadere; Virginio gli diede l'ultimo crollo: ma era già prima colpito da inevitabile morte.

Ora Alfieri lasciò in disparte la Roma vera per non mettere in scena che la Roma leggendaria. E forse perchè anche la storia classica dà più importanza al racconto di Virginia che alla storia d'un' intera città commossa da tutte le passioni dell'ambizione, dell'odio, della cupidigia, e che atterra e annienta i suoi governi mano mano che hanno fornito il loro ufficio, e cessato d'essere utili ai partiti che gli hanno creati.

Lo stesso dicasi del modo con cui Alfieri espose la leggenda di Bruto e della cacciata dei Tarquinj. Egli stesso nella sua vita narra come gli nacque il pensiero de' suoi due Bruti: « Appena era finito il poema mi accadde che in una delle tante e sempre a me graditissime lettere della mia donna, essa, come a caso, mi accennava di aver assistito in teatro ad una recita del *Bruto* di Voltaire e che codesta tragedia le era sommamente piaciuta. Io che l'aveva veduta recitare forse dieci anni prima e che non me ne ricordava punto, riempiutomi istantaneamente d'una rapida e disdegnosa emulazione si il cuor che la mente, dissi fra me: « che Bruti, che Bruti di un Voltaire, io ne farò de'Bruti e li farò tutti e due. » Il tempo dimostrerà poi se tali soggetti di tragedia si addicessero meglio a me o ad un francese nato plebeo e sottoscrittore nelle sue firme per lo spazio di settanta e più anni: Voltaire gentiluomo ordinario del Re. »

Il tempo più non accettò il quesito quale glie lo formulò l'Alfieri e non badò se un poeta era nato nobile o plebeo. Cercò solo nelle due tragedie Roma, e in Roma il dramma, e sentenziò che tanto il poeta italiano quanto il francese non riuscirono a tenere la loro promessa.

Io non vi farò nè la critica nè il parallelo delle due tragedie. La semplice lettura ne mostra anche ai meno periti i pregi, i

difetti, le differenze. Non manca in nessuna delle due tragedie il suggello eroico, più scolpito in Alfieri, più sbiadito in Voltaire come voleva la diversa natura dei due genii, dei due teatri, delle due prosodie. Così in entrambi il dramma è circoscritto al racconto leggendario, e vi è trattato colla stessa noncuranza della storia e della critica. Bruto, Collatino, Valerio, il popolo, i Senatori sono press'a poco quelli che la leggenda poetica di Roma ha tramandato, e poichè la tradizione non tramandò che ombre confuse d'eroi, e tipi generici di romani, ombre e tipi generici son pure i personaggi d'Alfieri e di Voltaire. Noterete anzi leggendo che sì l'uno che l'altro tragico si scostò dalla tradizione raccolta da Livio, e non sempre, a parer mio felicemente.

Infatti, per prendere solo il principale della leggenda storica, la rivoluzione che detronizzò i Tarquinii comincia in Collazia subito dopo la morte di Lucrezia.

« Bruto, dice Livio, mentre Valerio e Collatino se ne stavano storditi di dolore, estratto dalla ferita il coltello grondante ancora di sangue e levatolo in alto « per questo, sclama, per questo sangue, prima della regia ingiuria castissimo, giuro, e voi Iddii faccio testimonii che io, Tarquinio il Superbo colla scellerata conjuge e tutta la stirpe dei suoi figli a ferro e fuoco, e con qualsiasi altra possa perseguiterò: nè mai che egli od altri possa regnare in Roma sopporterò. » E passato il coltello a Collatino, indi a Lucrezia e Valerio stupefatti al prodigio della nova virtù sorta a un tratto dal petto di Bruto, com'egli propone, giurano; e tutti trapassando dal lutto al furore, seguono, qual capo, Bruto che li invita ad abbattere la regia potestà. » Poscia preso il corpo di Lucrezia lo portano nel foro di Collazia e invitano il popolo a sollevarsi. E ciò conseguito, tutti insieme armati entrano in Roma dove Bruto radunato il popolo racconta loro il tragico evento e lo eccita a confermare la cacciata de' Tarquinj. Il popolo consente e la gioventù patrizia si associa quasi tutta alla sommossa. Tullia, figlia di Tarquinio, la sola che della famiglia reale fosse rimasta a Roma, è costretta a fuggire tra le imprecazioni della città.

« . . . . . Brutus clamore Quirites
« Concitat, et regis facta nefanda refert:

« Tarquinius cum prole fugit: capit annua consul
« Jura. Dies regnis illa suprema fuit [1].

Ora Alfieri fa a questa prima parte della leggenda tale una mutazione che non è giustificata nè dalla libertà del poeta, nè dalle ragioni della storia, nè dalle necessità dell'arte. Egli sopprime tutta la prima fase della rivoluzione; e tutto quello che è accaduto nella casa di Lucrezia e nel foro di Collazia, lo fa accadere nel foro di Roma. Nel foro di Roma Bruto manifesta a Collatino il suo proposito di trar vendetta del misfatto de' Tarquinii: nel foro di Roma è trasportato il corpo di Lucrezia e proferito alla presenza di tutto il popolo il giuramento fatto in Collazia, perchè, dice Bruto, Collatino, « reso sordo dal dolore non lo potè udire », dimenticandosi che Collatino non solo l'ha udito, ma ripetuto egli stesso.

E qui architetta una scena in cui prima Collatino segue Bruto per farsi dare il coltello tolto dal petto della moglie per piantarselo nel proprio. Bruto ricusa, e lo spinge alla vendetta: poi chiama nel foro il popolo, e portano il cadavere di Lucrezia, fatto venir espressamente pure da Collazia per quella operazione, e proclama la caduta de' Tarquinj e della Repubblica.

Ma qui io chiedo che cosa voleva rappresentare Alfieri? La cacciata de' Tarquinj? Doveva cominciare dall'attentato di Sesto, dalla morte di Lucrezia, dalla scena di Collazia. O voleva invece restringersi al tentativo di restaurazione de' Tarquinj ed alla congiura della gioventù patrizia in Roma, in cui furono trascinati anche i figli di Bruto, e allora doveva supporre già avvenuta la rivoluzione e cominciare dal punto in cui gli ambasciatori di Tarquinio entrano in Roma a chiedere i beni del loro Re. Così fece Voltaire, e fece benissimo. Poichè i due episodi della leggenda sono così di tempo che di fatti lontani e formano per sè soli due drammi distinti che non dovevano mai essere confusi. Alfieri non so perchè li mescolò, e alterò la tradizione senza giovare all'arte.

Nè più felice gli riuscì il modo usato per spiegare la partecipazione de' figli di Bruto alla congiura de' Tarquinj.

[1] Ovidio, Fast. XI, 849.

La leggenda è in questo punto come in molti altri oscura. Tito Livio dice: che entrati i legati del Re Tarquinio in Roma riuscirono a sedurre molti giovanetti di buona famiglia, *adolescentes aliquol nec ht tenui loco orti*, amici dei figli di Tarquinio e compagni delle loro dissolutezze, e che mal sopportando quella nuova austera repubblica che minacciava metter freno alla loro licenza e ai loro piaceri, si lasciarono indurre a entrare in un complotto per la restaurazione degli scacciati Re. Ora essendo tra i primi entrati nella trama i Vitellii cognati di Bruto, essi attirarono alla lor volta i lor nipoti Tito e Tiberio figli di Bruto, adolescenti anch'essi, e, a quel che pare, più giovani di tutti.

Con questa parola di *adolescentes*, quasi volesse dire ragazzacci sventati e leggieri, Livio spiega tutto. Pare che i figli di Bruto, non sapessero bene quello che si facessero, e che si mettessero a un'impresa in cui si giuocava la testa più per vanità giovanile di far qualcosa di rumoroso, che per chiara coscienza del fatto loro. Comunque, il racconto in questo punto è vago ed ambiguo, e i poeti avevano pieno arbitrio di interpretarlo e chiarirlo a posta loro. Ma come fecero? Voltaire andò per la maggiore: fece innamorare Tito, il figlio maggiore di Bruto, con Tullia, figlia di Tarquinio: quindi il solito vecchio contrasto tra l'amore e la patria, tra il cittadino ed il figlio: quindi Tullia, una civetta della *Régence* che mette per prezzo all'amor suo il tradimento di Tito: Tito che in un momento di ubbriacatura amorosa cede e dà il suo nome alla lista de' congiurati; e tutto è finito. Di Voltaire non ne parliamo!

Alfieri invece si tiene questa volta ligio più che può alla leggenda; ma per questo appunto la lascia più aggrovigliata e più confusa di prima. Poichè prima Alfieri suppone così saggi i due giovanetti da dar consigli al padre, e così forti da stare a capo della difesa d'un posto; poi li lascia raggirare da quelle parole del legato di Tarquinio, di cui uno scemo, non che un fanciullo accorto e prode, avrebbe veduto l'artificio e il pericolo. Se non altro Livio dà per ragione al consenso dei giovanetti e l'esempio e gl'incitamenti autorevoli e gli artificii capziosi degli zii, dei quali perciò è facile supporre che fosse in qualche misura complice la sorella, e questo primo filo intrecciato con un po' di

arte poteva allacciare i due giovinetti in tale una rete d'inganni e di illusioni da rendere naturale la loro condotta. Ma Alfieri dove la leggenda era chiara e completa volle fare e inventare, guastandola: e dove la leggenda era ambigua ed esposta naturalmente alle più libere interpretazioni dell' arte e della fantasia ci si tenne così attaccato che riuscì, come dissi, anche più ambiguo ed oscuro della favola popolare.

E questa oscurità delle cagioni che traggono i figliuoli di Bruto nella congiura è il difetto capitale del dramma, per cui essi destano piuttosto il dispetto della loro imbecillità che la compassione del loro fine, e la catastrofe non essendo abbastanza giustificata, non ostante l'atroce spettacolo con cui si chiude, riesce più teatrale che commovente e educatrice.

Certo la tragedia spira, come quella di Virginia, alti sensi di libertà e di patria, quei sensi che si sogliono chiamare romani, e serba anch'essa la nebbia eroica in cui la tradizione della cacciata dei Tarquinj è involta, e la quale, vera o no, sarà sempre uno dei più sacri poemi della virtù domestica e civile, ma anche qui la leggenda non ha alcun substrato di storia e di realtà. Vedo gli eroi, non vedo l'uomo: vedo la città artificiale e convenzionale del Senato, non vedo la Roma vera. Cosa pensi, cosa voglia, cosa speri, come viva, come parli, quante passioni lo agitino, in quante fazioni si divida quel popolo che Alfieri mi presenta come un fantasma che parla a monosillabi e ad urla, io non lo intendo. Dove sia il partito pur grande de'Tarquinj, tanto grande che osa ordire una congiura, e tra poco oserà muover una guerra pericolosa per riconquistare la perduta podestà, io non lo so. Che cosa facessero, come vivessero, come preparassero la trama, perchè la preparassero quei Vitellj, quegli Aquilj, quegli *adolescentes adsueti more regio vivere*, nessuno lo capisce. Dove siano i segni della rivoluzione portata nelle leggi, nella costituzione dello Stato, per intendere se fu una rivoluzione democratica o aristocratica, liberale o retriva, io li cerco ma non li veggo. Insomma vedo ravvolte in toga e laticlavio tre o quattro figure solenni, fiere, romane, effigiate con maestria scultoria in un monumento che ricorda, o meglio ancora adombra una delle pagine della Storia di Roma, ma non vedo neppur approfondito alcun carattere, analizzato,

alcun particolare, cavato fuori dall'eroe l'uomo, dal mito la realtà, dal monumento marmoreo la vita, che è quello che deve fare nel campo scientifico la critica e nel campo letterario l'arte.

Vedete Shakespeare invece nel suo *Coriolano*! Anch'egli ha in mano una leggenda piena di lacune, di inverosimiglianze, sovraccarica di ornamenti e di rettorica: ma come il suo occhio penetra tra la nebbia della tradizione, nel cuore degli eroi, nei costumi del popolo, e come la fiaccola del suo genio illumina e ricrea la vita di Roma d'una luce novella! Tutto ciò che Machiavelli, Vico, Beaufort, Montesquieu, Niebhur, Lewis, Mommsen, Liddel, Dickson hanno scoperto col favor della filologia, dei monumenti, della filosofia, della meditazione, egli lo intuisce e lo indovina. Lo stesso genio che gli dà le chiavi del cuore dell'uomo, gli apre i segreti della Storia. Egli è poeta e critico ad un tempo. Livio, Plutarco, Tacito al lume della sua musa acquistano una chiarezza che per sè soli non riescono ad avere. Una scena d'un suo dramma dice più d'una biblioteca di commentatori. La critica storica in lui s'è fatta arte, e ragiona e discute dipingendo e scolpendo. Egli possiede la magia di sceverare la leggenda, di precisare la storia, di interpretare il mito, di indovinare i sottintesi, di colmar le lacune, di prevedere gli effetti degli avvenimenti e di spiegare i perchè delle azioni, il potere delle piccole cause sulle grandi, di intrecciare la casa alla città, l'individuo al partito, il Console, l'Oratore all'uomo, di fondere insieme il Dramma e la Storia; di far parlare, agire, muovere i lontani come li vedesse, come fosse sempre vissuto con loro, come fosse un grecoromano egli stesso.

E ciò vedremo distesamente e inconfutabilmente dimostrato nel *Giulio Cesare*; che sarà il tema della prossima lezione.

— — — —

LEZIONE VENTESIMAQUINTA.

Il « Giulio Cesare » e il « Bruto Secondo ».

Il giudizio su Cesare e Bruto sta ancora in appello. — I loro nomi sono simboli di due idee estreme. — Però il giudizio della storia è appassionato secondo le parti e gli interessi. — La coscienza pubblica giudica imparzialmente. — Sua prima interprete è la poesia. — Il primo giudice di Cesare e Bruto è più un romanziere che uno storico: Plutarco. — Imparzialità di Lucano. — Imparzialità di Dante. — Massima imparzialità di Shakespeare. — Giudizio di Voltaire ambiguo: imitò Shakespeare. — Alfieri: il suo giudizio è sincero, non assoluto e partigiano. — Alfieri in parte seguì Voltaire; ma fece Bruto più disumano e più lontano dalla storia. — E non è storico il suo *Cesare*. — Il *Giulio Cesare* di Shakespeare. — Tutti i personaggi storici, tutto il dramma di Cesare e di Bruto, dalle Idi di Marzo a Filippi. — Laconismo del Cesare Shakespeariano e poca sua parte nell'azione. — Pure egli occupa tutto il dramma dal principio alla fine. — Il suo *Bruto* è però una figura più completa. — Pittura stupenda della esitazione di Bruto. — Ma, una volta deciso, è immutabile. — Il *Marc' Antonio* di Shakespeare. — Tipo insuperato di scaltrezza politica e di arte oratoria. — La scena famosa in cui egli arringa il popolo. — Diversa eloquenza di Bruto e di Antonio. — Diversi risultati. — Il dramma, scorcio michelangiolesco della storia sino a Filippi. — Elogio di Cesare, detto da Bruto. — Elogio di Bruto, detto da Antonio. — Suprema giustizia della catastrofe, che dà a tutti il suo. — Grandezza di Shakespeare; errore d'Alfieri. — Libertà ai poeti d'alterare i fatti storici. — Come e sin dove limitata. — Opinione del Manzoni.

Venti secoli sono trascorsi, e il giudizio sopra Cesare e Bruto sta ancora in appello: e ciò perchè l'uno e l'altro, assai più che due uomini, furono due principj. Appena scomparsi dalla terra, i loro nomi divennero simboli, e bastano anche oggi a riepilogare da sè soli un compendio di idee, di sentimenti, di fatti, che nessuna più ampia enciclopedia storica o politica riuscirebbe ad esprimere. Dite Cesare: e dite il genio armato; la forza illu-

minata; la conquista; la dittatura; il colpo di Stato; l'impero; la monarchia universale; il popolo salvato malgrado sè stesso; la democrazia tutelata dall'alto; la legge espressa dalla volontà d'un solo; il progresso affrettato dall'unità dell'impulso; la civiltà violentata dalla potenza d'un disegno preconcetto; la società disciplinata in una gerarchia, il di cui vertice finisce in un globo ed in una spada, sostenuti da uomini, i di cui nomi mutano col mutar de' tempi, e che si chiamano ora Augusto, ora Carlomagno, ora Federico, ora Napoleone, e sono sempre gli spiriti redivivi ed eredi del loro primo padre Cesare.

Nominate invece Bruto: e vedete sorgere, come oste schierata in campo, tutta la serie delle idee opposte: il diritto, la libertà, la legge, la repubblica, i consoli, i tribuni, i Parlamenti, le virtù civili, le sante rivolte, le censure pubbliche; e, come facili eccessi, l'aristocrazia delle ricchezze e del sangue, il regno degli avvocati e degli oratori, gli abusi della parola e del sospetto, la cupidigia dei molti sostituita all'ambizione d'un solo, la tirannia d'una classe maggiore della tirannia d'un uomo, la società in preda all'ansietà dell'anarchia, lo Stato indebolito dal moltiplicarsi e rimutar delle leggi, il progresso risospinto e la civiltà atterrata dalle bufere delle guerre civili, la società costituita sopra un archetipo ideale di giustizia, di libertà, ma corrosa sordamente dagli interessi della casta, dalle passioni degli uomini, dalle ebbrezze della libertà, dai sogni di una perfezione remota e inattuabile, che oscurano la precisa conoscenza dei problemi pratici e presenti, e in cui Bruto degenera tosto in Cinna, e Rienzo in Masaniello, e Cosimo in Lorenzo, e Mirabeau in Robespierre, e Robespierre in Collot d'Herbois, estremo punto dell'arco di Bruto che tocca e combacia coll'altro estremo dell'arco di Cesare e quasi lo genera.

Posti così questi due principj, naturale che il dissenso intorno al loro intrinseco valore durasse aperto e implacabile quanto la loro guerra, e che il giudizio delle generazioni intorno ai due uomini che li personificarono, variasse, e si contraddicesse indefinitamente secondo le innumerevoli varietà e contraddizioni delle coscienze, delle scuole, delle sette, delle parti, delle passioni, degli interessi, dei tempi e delle stirpi umane. Ed anche oggi, mal-

grado la luce arrecata al processo dai fatti, dai documenti, dalle testimonianze, dalla storia e dalla critica, anche oggi la sentenza che dà il filosofo non è quella che dà l'uomo di Stato; nè quella del Ghibellino concorda con quella del Guelfo; nè quella del Tedesco collima con quella del Francese; nè quella che pronunciano ogni giorno il retore, il classico, il vecchio, con quella che vi oppongono il pensatore, il romantico, il giovine. Gli è che tutti, più o meno eredi e fidecommissarj del pensiero di Bruto e di Cesare, si sentono pure più o meno interessati alla lite che per loro si combatte. Però voi vedete gli spiriti più liberi e spassionati non sapersi liberare del tutto dalla prevenzione della scuola e della parte a cui appartengono, degli interessi che rappresentano, del mezzo in cui vivono, incapaci di dare a Cesare ciò che è di Cesare, o a Bruto ciò che è di Bruto, come farebbero verso qualsiasi altro avvenimento od eroe della storia. Ecco perchè quando Napoleone III uscì colla sua Storia di Giulio Cesare, nessuno volle credere che egli potesse proferire, sopra il suo troppo lontano e troppo male imitato caposcuola l'imparziale giudizio dello storico; e tutta la stampa repubblicana o liberale, stimando vana persin la polemica, sorrise ironicamente di quella Storia d'un Cesare per un Cesare, che aveva tutto l'aspetto di un'apologia del 2 dicembre fatta per mezzo dell'apologia del passaggio del Rubicone.

E notate che sulla bilancia del giudizio finale le circostanze, i vizj, le virtù de' due uomini, il carattere personale de' due eroi hanno un peso così minimo che quasi si perde. Che Cesare sia stato un uomo di genio, un grande capitano, un sommo politico, un nemico leale, un trionfatore magnanimo, un amico generoso, e insieme un ambizioso turbolento, uno scialacquatore asiatico, un libertino sfrenato, non monta: che Bruto sia stato una coscienza retta, un'anima pura, e insieme una testa piccola, un fanatico ostinato, un cuore ingrato, un soldato a Farsaglia, un eroe a Filippi, non monta. I loro nomi, i loro pregi, i loro difetti, tutta la loro biografia sparisce; e non restano in faccia alla storia che i due principj che essi rappresentano, e intorno ai quali dura da duemila anni una guerra guerreggiata, nè solo di opinioni, di libri e di parole, ma di leggi, d'armi e di rivoluzioni.

Tuttavia l' umanità ha una coscienza collettiva superiore alle ragioni politiche ed alle passioni partigiane, che prima o poi fa sentire la sua voce e imporre silenzio alle coscienze parziali degli individui e delle sette. Qualche volta, è vero, anche quella grande coscienza umana e universale, che sembra quasi immagine di Dio, o inganna o s'inganna; ma pure se di quando in quando s'intorbida e si assopisce, non muta, non muore mai. Ora sapete chi è la prima custode ed interprete di questa coscienza? Non ve ne stupite. La Poesia! Votata all'ideale, librata nelle sfere più pure ed eteree del bello e del vero, la maggiore delle nove sorelle, risente meno delle altre i crassi effluvj della terra, i lacci della realtà, il gelo della ragione; e così quando giudica come quando sente, quando narra come quando dipinge, ella può serbare tutta la serena imparzialità della vergine coscienza e dello schietto sentimento, che è lo spirito animatore della sua vita immortale. Non è già che anche la scienza non possa elevarsi alla storica imparzialità: ma vi arriva più lenta e faticata, attraverso errori e contraddizioni innumerevoli; e arrestata spesso all'analisi sottile e minuta de' fatti, perde di vista la sintesi suprema delle idee ch'è la poesia intrinseca e divina.

Pertanto anche di Cesare e di Bruto i migliori giudici furono i poeti. Oggi la scienza dopo Niebuhr, Michelet, Champagny, Mommsen, Liddel, John Dickson, ha corretto in gran parte il giudizio appassionato delle scuole e delle fazioni sugli eroi delle Idi di Marzo; ma essa non è giunta a questi risultati, se non molti secoli dopo dacchè vi era giunta la poesia. Non dirò di Plutarco. Io persevero sempre a crederlo più poeta che storico, anzi più propriamente artista. « Lo rendono tale, io scriveva nel 1865, le imagini, le metafore, le antitesi, i paralleli, le descrizioni. Leggete quella di Coriolano al focolare d'Attilio; vedete i quadri dell'addio di Bruto a Porzia, del trionfo di Paolo Emilio, della navigazione di Cleopatra lungo il Cidno, del passaggio del Rubicone, della morte di Cesare: e vi parrà che la musa della lirica e della tragedia li abbia delineati insieme, sotto lo sguardo vigilante e severo della dea della verità. Poeta lo fa sopra tutto l'intendimento. Egli non si è proposto di scrivere la storia, nè d'alcun popolo, nè d'alcuni uomini, ma di mostrare in quelli che

ne sono la più solenne espressione, l'uomo. Studiare i caratteri, cercare l'anima, ecco la sua meta. »

« Noi, dichiara egli apertamente nell'esordio della vita di *Cesare*, « noi non iscriviamo storie ma vite: nè sempre dalle azioni più « segnalate la virtù ci si manifesta, od il vizio; ma spesse volte « una breve operazione, e parola, ed un qualche scherzo ben an-« che, fa chiaramente conoscere i costumi delle persone, più che « le battaglie sanguinosissime e i grandissimi eserciti, in ordi-« nanza schierati, e le espugnazioni della città. Come adunque i « dipintori pigliano le simiglianze dal volto e dagli occhi, d'onde « l'indole appare, e pochissima cura si prendono delle altre « parti; così vuolsi pur concedere a noi l'internarci piuttosto « ne' caratteri dell'animo e formar da questi la vita d'ognuno, « lasciando agli altri raccontare a disteso le grandi loro imprese « e combattimenti. »

Ma il primo poeta, propriamente tale, che parlò di Giulio Cesare, fu Lucano. Ebbene, qual fu il suo giudizio? parteggiò forse per Cesare? parteggiò per Catone? e non dico di Bruto, poichè la Farsaglia non arriva fino alle Idi di Marzo. No: egli pure si chiede in quale delle due parti stesse la ragione e il torto, e chi avesse vestito armi più giuste; ma risponde che non è dato saperlo, che ciascuno è protetto da un gran giudice, che la causa vincitrice piacque agli Dei e la vinta a Catone:

« . . . . . Quis justius induit arma
« Scire nefas: magno se judice quisque tuetur:
« Victrix causa Diis placuit, sed victa Catoni.

Così press'a poco rispose, interrogando la gloria d'un altro Cesare, Alessandro Manzoni: « Ai posteri l'ardua sentenza ». E questa cautela, e questa peritanza nel pronunciare una sentenza sopra una causa sempre aperta ed ardente, che contiene in sè tante ragioni umane e divine, che ha aspetti così varj e complessi, è uno de' segni più alti della imparzialità della poesia, che non condanna nè assolve ciascuna delle parti, che riconosce in entrambe un misto di bene e di male, non precipita il giudizio, e rimette alle coscienze della posterità l'ardua sentenza.

Ma Dante si dice! Anche Dante ebbe a giudicare di Cesare e del suo uccisore, e pose quegli nel limbo tra gli spiriti magni, e questi tra le zanne di Lucifero in compagnia di Giuda Iscariotto. E chi infatti si ferma a questo atto della sentenza dantesca, potrebbe a diritto inferirne, come fece Francesco Victor Hugo, che Dante come in ossequio alla universale monarchia del cielo, di cui Cristo fu fondatore, condannò Giuda; così, in omaggio alla monarchia universale della terra, glorificò Cesare, e condannò Bruto.

Ma permettetemi di citare ancora a questo luogo me stesso, solo per mostrarvi che in me queste idee sono vecchie e questi studj non sono improvvisati [1]. Sì, io rispondeva al valente traduttore di Shakespeare, noi conveniamo con lui, che Dante, dannando Bruto e Cassio, così diversi di virtù, alla medesima pena, e dannandoli a una maggiore di quella inflitta a frate Alberigo, a Branca d'Oria, i quali uccisero amici e parenti per sete d'oro e di potere, e dannandoli entrambi quasi all'uguale patibolo di Giuda Scariotto, il quale spinse Cristo in croce per trenta denari, il poeta siasi mostrato troppo severo e diremo quasi ingiusto. E noi glielo apporremmo a colpa se non credessimo ch'egli si sia serbata altrove e ben presto l'assoluzione. Conveniamo pure che quello che fece velo alla mente di Dante fu l'idolatria dell'impero che era per lui la promessa del civile ordinamento d'Italia, come il cristianesimo lo era del morale perfezionamento; ma sconveniamo apertamente se si vuole indurre da ciò che Dante confondesse nell'istesso culto l'idea dell'impero e la persona del suo fondatore, e che la gemonia ignominiosa di Bruto corrisponda all'apoteosi di Cesare.

E in vero il giudizio che il poeta italiano pronuncia dell'eroe e dei personaggi di quella tragedia che va dal Rubicone a Filippi, non è chiuso nelle fauci di Lucifero. A chi glielo rimproverasse, egli potrebbe additare, oltre Cocito, in un aere tinto del

Dolce color d'orïental zaffiro

alle porte dei regni della risurrezione, sentinella inoltrata del

[1] Tolto dal mio studio su *Giulio Cesare nell'arte*, inserito nel POLITECNICO del maggio e giugno 1865.

Paradiso, illuminata la fronte da quattro fulgidissime stelle, l'ombra augusta di Catone, e far dimenticare la bolgia del marito di Porzia per la sfera del marito di Marzia.

Fino ad ora in Italia fu detto e creduto che Dante, col dannare nella bocca di Lucifero Bruto, abbia con ciò levato alle sedi di Dio Cesare. Ma essi dimenticarono o male interpretarono una cosa, una sola: l'incontro di Catone alle soglie del Purgatorio. Se Cesare è la forza e l'imperio, Catone è la libertà, quella libertà « ch'è sì cara » e che Dante va cercando

Come sa chi per lei vita rifiuta.

E tu 'l sai - dice Virgilio al santo veglio,

« Tu 'l sai: chè non ti fu per lei amara
« In Utica la morte, ove lasciasti
« La veste, ch'al gran dì sarà sì chiara.

Che se il poeta fugge frettolosamente dall'orrido e doloroso spettacolo di Bruto e di Cassio, e quasi interrompendo il racconto dice:

« Ma la notte risurge ed oramai
« È da partir, chè tutto avem veduto,

s'indugia invece a lungo con Catone, s'inginocchia a lui dinanzi, e ne pinge il ritratto, e lo chiama « santo petto » e veglio

« Degno di tanta reverenza in vista
« Che più non dee a padre alcun figliuolo.

Notiamo infine che se dai commentatori ortodossi, e ve n'ha un semenzajo, Catone è inteso per la libertà, non volendo essi levare a più alta significazione un pagano e un suicida, dolenti anzi per lo più che sia stato messo a guardiano del Purgatorio, gli altri, che senza scrupoli guardarono la *Commedia,* considerano Catone come simbolo dello spirito, dell'anima che si è spogliata

della sua creta; di tutto ciò che spira di più alto nell'umana fattura, ed è più accosto a Dio.

Shakespeare preferì Bruto, Dante Catone. Lasciamo i genj fare a lor posta; ed essi, come dice il vulgo, « s'incontreranno ».

Infine riassumo il mio scritto per abbreviare: che se Dante non collocò Cesare nell'ultima bolgia infernale, non lo pose neanche fra gli spiriti beati, ma lo confinò nel limbo di quelle ombre che aspettano ancora il giudizio di quel « possente incoronato », rappresentante della divina e finale giustizia, che deve venire un giorno a giudicare tutte le generazioni, non già secondo le loro religioni e le loro stirpi, ma secondo i loro meriti e le loro opere. Nè qui è tutto. Altre volte Dante rammenta Cesare, ma sempre colla severità del giudice, mai col lenocinio servile del cortigiano. Lasciamo che anche il Cesare armato con occhi grifagni, in cui il fondatore della monarchia universale è quasi rassomigliato a uno sparviere rapace, non è un complimento: ma nel Purgatorio, canto XXVI, gli rinfaccia la fama che godeva presso i soldati, di *regina* di Nicomede:

Regina contra sè chiamar s'intese;

e nel XXVIII dell'Inferno castiga orrendamente tra i seminatori di scismi e di discordie civili e religiose quel Curione che lo consigliò a passare il Rubicone,

« . . . . . affermando che 'l fornito
« Sempre con danno l'attender sofferse »

significando così potentemente che egli nel consigliere disapprovava anche il consigliato e consentiva nemmeno a Cesare di violare le leggi della patria per privata ambizione.

Per tutto ciò voi vedete nel tribunale dantesco le lancie della giustizia, squilibrate dalla pena eccessiva ma non ingiusta di Bruto regicida e parricida, tornare in equilibrio per l'esclusione di Cesare dalla schiera dei beati, per l'ammissione di Catone alle porte del Purgatorio, per l'assunzione infine al sommo dell'empireo dell'aquila cesarea, simbolo puro della monarchia universale purificata dalle colpe del suo fondatore!

Una e più illuminata e più rigorosa e più storica imparzialità trovate in Shakespeare. Egli non era legato dalle tradizioni romane e dalle passioni ghibelline: anglo-sassone, veniva da una stirpe che appena fugacemente aveva sentito il giogo de' Cesari, nulla l'idolatria del nome latino, e più prontamente d'ogni altra avea rotti i legami feudali del sacro romano impero. Egli perciò poteva dare a tutti gli attori del proprio dramma cesareo tutta la parte loro, con minor sforzo di qualsiasi altro poeta, ed esprimere colla potenza sintetica del suo genio tutta la sincerità del suo pensiero. Infatti in Shakespeare nè Bruto è condannato, nè Cesare è glorificato: entrambi sono giudicati coll'alta equità della coscienza umana soccorsa dalla storia e illuminata dalla poesia. Se non che Shakespeare riesce ad una maggiore imparzialità appunto per questa ragione: che egli non fa presentare in un quadro la storia stessa. Ora così facendo ottiene, per altro mezzo, quello che Plutarco ottiene nelle sue vite parallele. Shakespeare non giudica: espone e dipinge: ma esponendo e dipingendo fedelmente la storia dal principio alla fine, ed in tutti i suoi particolari, concentrando in una tela e sotto la medesima luce i fatti e le figure principali pel dramma cesareo, permette allo spettatore di abbracciare quasi in uno sguardo solo tutta la serie delle cause e degli effetti, delle passioni, dei loro moventi, dei fatti e delle loro origini, dei caratteri e delle loro ragioni; gli dà anche la facoltà di precisare e completare il proprio giudizio; senza tema di smarrirsi nelle lacune, nelle interruzioni, nei dibattimenti dei lunghi processi della storia.

Così Shakespeare, completando il dramma delle azioni col dramma delle passioni e de' caratteri, e mostrando a nudo quello che di Cesare, di Bruto, di Cassio, di Antonio, di Lepido, di Ottavio, di Roma, tutta la storia non poteva esporre, eleva la poesia a tanta altezza di verità, d'imparzialità, di giustizia, che oggi ancora in Michelet, in Mommsen, in Liddel, voi vedete citate le scene del suo dramma a pari a pari coi documenti e coi monumenti della più certa storia di Roma.

Non parlo della *morte di Cesare* di Voltaire, buona tragedia del resto, giusta il codice classico, perchè non è da dar molta importanza al giudizio della espressione, incarnato dello scettici-

smo e della volubilità francese, e perchè il suo dramma, posando tutto quanto sopra la scoperta che Cesare fa a Bruto d'essere suo padre, il concetto politico che pur dovrebbe essere il dominante, riesce oscurato e impicciolito in un conflitto di affetti domestici, per giunta equivoci ed incerti. Notate però che anche in Voltaire, il quale nella catastrofe non fece che tradurre Shakespeare, il trionfatore non è Bruto, ma Cesare, la di cui memoria è vendicata dall'apologia di Antonio e dal popolo che si slancia con armi contro i di lui uccisori:

> « . . . . . O monstre que les dieux
> « Devaient exterminer avant ce coup affreux!
> « Oui, nous les punirons: oui nous suivrons vos pas.
> « Nous jurons par son sang de venger son trépas.

Tutto all'opposto Alfieri. Coscienza retta e inflessibile; anima fiera e passionata, sdegnosa dei facili compromessi, inclinata ai rigidi estremi, fanatica di libertà, furibonda al solo nome di tirannide; poeta più civile e politico, che filosofico e umano; infine erede anch'egli di quel patriziato liberale e austero, oligarca e legale ad un tempo, di cui Bruto era uno dei capi-stipiti, egli non poteva avere intorno a Cesare e Bruto che un giudizio solo, chiaro, risoluto e preciso. O coll'uno o coll'altro: gli ondeggiamenti del giusto mezzo, le scrupolose distinzioni della coscienza, non erano per Alfieri: o con me o contro di me, o colla libertà o col tiranno, o con Cesare o con Bruto: e fu naturalmente per Bruto. Bruto è il suo protagonista. Bruto ha sempre il sopravvento della ragione e della virtù. Bruto infine trionfa col popolo: e lo spettatore che ignora gli avvenimenti, che successero immediatamente alla morte di Cesare, e si restringe alle pure impressioni del dramma, è costretto a conchiudere che Cesare fu ben ucciso; che Bruto ha sollevato la libertà; che Roma e la Repubblica rivivranno da quel giorno più grandi e robuste di prima.

Poichè Alfieri, movendo dal concetto interamente opposto a quello di Shakespeare, di Voltaire, di Dante stesso, concetto che è pure quello della verità della storia, chiude il dramma alla pri-

ma fase della congiura di Bruto; quando i senatori spaventati e il popolo stordito non si sono ancora resi chiara ragione dell'evento, e sembrano mulinare a favore de' congiurati, se non altro perchè essi pajono più forti e audaci. Ma è noto che quella prima fase di sbalordimento e di incertezza durò appena un giorno, e che appena il partito di Cesare potè riaversi e parlare al popolo per mezzo d'Antonio, il popolo si voltò in furore contro gli uccisori dell'uomo che anche morendo lo beneficava, e costrinse i di lui assassini a cercar lo scampo colla fuga. Ora Shakespeare abbraccia tutto il dramma quale è nella storia stessa tracciato, e fa cadere la catastrofe non già sulla prima e passeggiera fase del trionfo di Bruto, ma sull'ultima e decisiva di tutto il dramma, sulla morte di Bruto a Filippi e sul trionfo del triumvirato di Antonio, di Lepido e di Augusto. Così facendo, Shakespeare lascia alla sola verità storica il perorare l'una o l'altra causa e rivelare quali furono i frutti della morte di Cesare, e le giustificazioni della condotta di Bruto. Alfieri non è così indifferente; egli è, prima ancora d'essere poeta, un cittadino; al quale preme assai più la sua cara libertà che l'osservanza d'un rigore storico che può nuocere al trionfo della sua fede politica, e fa che la sua tragedia finisca colla insurrezione del popolo a favore di Bruto:

« . . . . . . A morte
« Con Bruto a morte o a libertà si vada,

pronunziando solennemente e inappellabilmente che in Bruto soltanto stava la causa della libertà e di Roma.

Del resto invano Alfieri promise a sè stesso di far un Bruto e un Cesare diversi da quelli di Voltaire. Eccettuata, come vedemmo, la conclusione nella quale il Francese fu più storico, epperò più equo dell'Italiano, Alfieri ripete, certo a insaputa sua, quasi tutto il disegno del suo abborrito rivale; poichè Alfieri, come Voltaire, impernò tutto il dramma sulla presunta parentela di Cesare e di Bruto, e sul conflitto che per l'antitesi tra gli affetti di figlio, di cittadino, di uomo di Stato e di padre, doveva derivarne. E quel che dissi per Voltaire, ridico d'Alfieri:. immiseri

il concetto politico del dramma, e offuscò, anzichè illuminarlo, il carattere di Bruto. Infatti dice ottimamente a questo punto Francesco Victor Hugo, « ponendo Bruto tra l'amor figliale e l'amor della libertà, quando Cesare cade, la coscienza dello spettatore ne riceve un'impressione torbida ed equivoca, non potendo giudicare con certezza se Bruto ebbe torto di salvare la società, violando la natura. »

E Voltaire sentì in parte il suo torto, e tentò per questo mettere in dubbio quella pretesa parentela, e scemarne a ogni modo la riverenza, col rammentare a Bruto, per bocca di Cassio, che era frutto di illegittimo e colpevole amore, e che Cesare, avendo dimenticato sino allora d'adempierne i doveri, ne aveva perduti i diritti:

> « Qu'importe qu'un tyran esclave de l'amour,
> « Ait seduit Servilie et t'ait donné le jour?
> « Laisse là les erreurs e l'hymen de ta mère,
> « Caton forma tes moeurs, Caton seul est ton père.

Ma Alfieri non fa nulla per attenuare la certezza o la santità di quei vincoli. Egli ne ha tutte le prove, e ne sente tutti i doveri: solamente ei professa la dottrina che « padre non è il tiranno mai. » Cassio ha appena bisogno di rammentargli

> « Che un cittadin di Roma non ha padre,

perchè egli se ne persuada tosto e metta tutti i suoi scrupoli in pace. Così Alfieri non innalza il cittadino che sulle rovine dell'uomo: e nel momento in cui Bruto quasi pauroso che a lui pure non tocchi la sua parte di sangue, si fa strada a forza tra i congiurati che pugnalano suo padre, ed esclama:

> « . . . . E ch'io sol ferir nol possa,

è così disumanato dal suo feroce fanatismo, che quasi s'intende perchè Dante l'abbia posto tra le branche di Lucifero.

Ma per onor di Bruto stesso, il Bruto d'Alfieri non è quello

della storia. Il Bruto della storia aveva bensì qualche obbligo di gratitudine verso Cesare, ma non obblighi di sangue. Cesare, è vero, aveva posseduto Servilia, e forse in cuor suo si compiaceva a credere che quel giovane fiero ed intemerato genero di Catone, fosse nato dall'amor suo: ma il vago sospetto non palesò mai ad alcuno, molto meno a Bruto. Questi perciò, tramando la morte dell'uomo a cui s'attribuiva il pensiero di farsi re, non ebbe a lottare contro alcun sentimento naturale, nè gravò la sua coscienza, già carica abbastanza dell'omicidio, del maggior delitto del parricidio. E come non è storico il Bruto, non lo è il Cesare. Il vero Cesare non è l'ambizioso spavaldo; il dittatore prepotente; il tirannello vanitoso, imprudente, che Alfieri tratteggiò: Cesare è il tipo dell'uomo di Stato, non del tiranno. Tutti gli storici e biografi di Cesare concordano nel dipingerlo mite, amabile, benevolo anche verso i suoi stessi nemici, generoso verso la plebe, fermo negli atti, ma franco nelle parole. Era anzi un motto di Cesare « son nato più a fare che a dire », quantunque a tempo e luogo sapesse dir così bene; e se avesse covati i disegni che i suoi nemici gli attribuivano, non li avrebbe certo ostentati senza alcuna necessità in pieno Senato, come fanno a gara i Cesari ciarlieri d'Alfieri e di Voltaire.

D'altro canto Alfieri poteva, anche solo leggendo Plutarco, accorgersi che il pensiero di farsi re, se passò pel capo de' suoi amici troppo zelanti, o se fu più probabilmente un artificio maligno de' suoi più accaniti nemici, i quali speravano così di renderlo odioso al popolo, non fu mai l'ambizione di Cesare. « Io non mi chiamo re, disse egli a chi gli dava insidiosamente quel titolo, ma Cesare. » E il grand'uomo era troppo accorto per non intendere che la vana nomea di re, già sfregiata in Roma, non valeva il titolo decretatogli dal Senato di dittatore perpetuo che gli dava la forza del potere regio, senza dargliene i pericoli.

Il Bruto e il Cesare della realtà e della storia, dipinti con verità, giudicati con giustizia, sono in Shakespeare. Il suo dramma va dalla festa delle Lupercali, giorno in cui fu offerta la corona a Cesare, e in cui fu conchiusa la congiura della sua morte, e arriva fino alla battaglia di Filippi, e alla morte di Bruto, comprendendo in un sol quadro la congiura, gli apparecchi, il delitto, il disin-

ganno, l'espiazione, la divisione finale delle spoglie dei vincitori e de' vinti. Tutti gli attori del grande avvenimento che mutò la sorte di Roma e del mondo, qualunque ne sia la statura, grandi, mezzani e piccoli, vi passano, e vi si atteggiano davanti ne' loro lineamenti più naturali, nelle loro vesti più schiette, in tutti gli aspetti più noti che lor diedero la tradizione e la storia. Ivi nel primo piano, attorno alle due figure principali di Cesare e Bruto, le loro donne: Porzia la figlia di Catone, erede del fiero animo paterno, che si ferirà alla coscia, e porterà molti giorni in silenzio la ferita per provare al marito che è degna di custodire il suo segreto; e Calpurnia, la terza moglie di Cesare, devota, timida, religiosa, credente ne' funesti presagi della vigilia delle Idi, che indarno consiglierà al marito di non recarsi al Senato. Poi dal lato opposto, ma sempre sul davanti, tutta la schiera dei congiurati, ciascuno col suo carattere e la sua fisonomia. Lì Cassio, il primo dei nemici di Cesare, sospetto al dittatore per la sua magrezza e il suo pallore livido, implacabile, acerrimo: qua Casca, che doveva al vincitor di Farsaglia il tribunato, maligno e sarcastico: accanto in un gruppo e Trebonio e Decio Bruto già capitani di Cesare; e Metello Cimbro, che sollecitava, da colui che tradiva, il governo della Bitinia; e Quinto Ligario il pompejano, che il giorno della congiura s'alza dal letto per andare a pugnalare l'uomo che l'aveva poco prima amnistiato: tutti beneficati di Cesare, mescolanza varia di ingrati e di partigiani ignobili e vigliacchi. Poi, solo Cinna, che continuerà la congiura anche contro Augusto, e che fa contrasto all'altro Cinna il poeta, a cui il popolo farà scontare tra breve il solo suo delitto di portare lo stesso nome di uno dei nemici di Cesare. Poi nel lato opposto gli amici e parenti di Cesare: Antonio l'incantevole oratore, Ottavio il prudente giovinetto, Lepido l'imbecille tribuno. Indi in un piano più basso, Flavio e Marcello tribuni della plebe, diffidenti, litigiosi e insulsi; poi in disparte Cicerone, Publio e Popilio, senatori al pari di tutti gli altri, timidi, esitanti, parolaj; e circa questi astri di diversa luce e grandezza, una plejade di giovani romani per sentimento e per passione, più che per ragione, amici di Bruto e nemici di Cesare, e che cominciano da quella bella impresa le loro prime armi politiche. Finalmente, nel fondo del quadro, inquieto, mormorante,

capriccioso, voltabile alle parole del più scaltro o più risonante oratore, tiranno degli altri, schiavo di sè stesso, il popolo sovrano.

Ma, tornando ai due principali attori, Cesare e Bruto hanno una così rigorosa fedeltà storica, che il più delle volte non parlano che colle idee e quasi colle parole che loro hanno messo in bocca Svetonio, Plutarco, Dione o Appiano alessandrino. Circa al Cesare shakespeariano però è notabile la parsimonia delle sue parole e la poca parte che egli occupa nell' azione. Egli non viene in scena che tre volte, parla poco, passa diritto e solenne come un'ombra, e muore. Questa circostanza a tutti palese ha fatto dire che il protagonista di Shakespeare è Bruto, non Cesare, e che il dramma doveva chiamarsi con quel nome, non con questo. Io non m' accordo con questo giudizio. L' importanza di un personaggio non va desunta dallo spazio maggiore o minore che occupa nel dramma, o dalle parole più o meno lunghe che vi pronuncia. Quello che rende principale o secondaria una persona drammatica, è il legame che essa ha col concetto e il potere che esercita sull'azione. Ora se, come è il caso di Cesare, quel legame è sì grande che senza quella persona il concetto si spezzi, e quel potere sì forte che senz' esso quell'azione non cammini, anco quella persona è non solo principale, ma prima, necessaria, indispensabile: ed è a forza il protagonista od uno dei protagonisti del dramma. E dico uno dei protagonisti, poichè si dà spesso che i protagonisti siano due od anche più, come avviene, a dir pochi esempi, nel *Polinice* d'Alfieri, nel *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, nel *Pompée* di Corneille, e in fine in questo *Giulio Cesare*. Il quale, se si fosse chiamato *Cesare e Bruto*, avrebbe preso certo un nome più esatto, ma non avrebbe nulla aggiunto, nulla tolto al concetto del dramma e al valore dei personaggi. Nel fatto, Cesare entra nel dramma anche più come idea che come persona; e quando egli è assente, è impossibile non sentire in ogni azione, in ogni parola degli altri attori, l'effetto immediato del suo spirito che li infiamma, li arresta e li muove.

Non per nulla Shakespeare, fedele sempre a Plutarco, fece comparire alla vigilia di Filippi lo spettro di Cesare a Bruto. Egli con ciò volle significare, ciò che d'altro lato era evidente: che se il delitto delle Idi di Marzo rese inerte il corpo di Cesare, quel medesimo delitto ha reso anche più vivo il suo spirito, il quale

domina tutto il dramma, ne decreta la catastrofe, e ne riassume la morale. Bruto invece parla, agisce molto e dappertutto, senza essere mai nè ciarliero nè importuno, serbandosi alto, puro, storico sempre. Tuttavia il Bruto è la figura che la mano di Shakespeare ha lavorato e finito di più. Che Bruto, prima di metter le mani nel sangue d'un uomo che egli amava e riveriva, abbia avuto dei momenti di dubbio e di incertezza, forse lunghi e tormentosi, è detto dalla storia stessa, che racconta dei biglietti che gli arrivavano d'ogni parte e seminati per le strade stesse di Roma, che lo eccitavano a svegliarsi dal sonno ed a rompere gl'indugi. — « Tu dormi Bruto: va che più Bruto non sei. » — Ma di quei dubbi che la storia mostra riflessi nelle impazienze dei nemici di Cesare, essa non poteva dare che i segni esterni: la ragione intima e psicologica non la poteva dare che la poesia. E Shakespeare l'intese; e la sua musa, scendendo sin nell'animo di Bruto, illuminò anche quell'estrema misteriosa regione a cui la musa sorella della storia non avea potuto che avvicinarsi. — « In quale pericolo volete voi trascinarmi, Cassio, — dice Bruto stesso all'odiatore implacabile di Cesare, che lo stimola alla sanguinosa impresa: — e perchè mi spingete voi a cercare in me stesso ciò che non vi è? »

E il giorno dopo, rimasto solo nella sua camera, il problema se egli abbia la ragione di continuare l'azione a cui si prepara, e se una corona possa trasformare un uomo fino al punto di cambiarne la natura e da autorizzarne l'assassinio, lo attornia e lo assale colle sue cento punte, e non gli lascia più pace. « Dopo che Cassio mi ha aizzato contro Cesare, non ho dormito. » Fra l'esecuzione di una cosa terribile e il suo primo mentale concepimento, tutto l'intervallo è una visione fantastica, un sogno ributtante. Il genio e i suoi strumenti naturali tengono allora consiglio; e la natura umana è come un piccolo regno turbato dal fermento d'una insurrezione. Ma Bruto non è Amleto: egli è bensì una coscienza scrupolosa, che, prima di risolversi ad un'azione, vuole pesarne il diritto e persuadersi da sè della sua giustizia e ragionevolezza; ma egli non è una coscienza malata, nè un'anima fiacca, nè una mente filosofica: e una volta convinto della bontà della sua causa, non esita più, e cammina diritto al suo scopo, colla energia e la risolutezza d'un credente e d'un eroe. Però il *Bruto*

di Shakespeare, appena ha deciso di operare, non ha più bisogno di eccitamenti esterni per rinvigorire il suo proposito o negare la sua fede. Gli altri congiurati, prima di recarsi al Senato, vogliono consacrare con un giuramento la loro promessa: ma Bruto rifiuta questi sussidj artificiali delle anime fiacche ed esitanti, ed esclama: No.

Bruto. Nessun giuramento. Se la vista dell'uomo [1], il patimento delle nostre anime, gli abusi del tempo, se questi sono deboli motivi, tronchiamo ogni cosa subito, e che ognuno ritorni indolente al proprio letto: s'avanzi la tirannia a testa alta, sino a che tutte le nostre vite sian poste alla lotteria del destino. Ma se queste ragioni, come io ne sono sicuro, sono abbastanza ardenti per infiammare i codardi e dar la tempera del valore [2] alle floscie fibre delle donne; allora, concittadini, che abbiamo noi bisogno d'altro sprone se non quello della nostra causa, per stimolarci a far giustizia? d'altro legame che questo secreto tra Romani che hanno dato la loro parola e non la disdiranno? d'altro giuramento che l'impegno preso dall'onore coll'onore, di far questo o di morire? Giurino i preti, i codardi e gli uomini sospettosi, e le vecchie carogne decrepite, e queste anime tremicchianti, che accarezzano l'ingiuria; giurino nelle cause cattive, le creature di cui dubitano gli uomini, ma non macchiamo la serena virtù della nostra impresa, nè l'indomabile foga dei nostri cuori, con quest'idea che la nostra causa o i nostri atti esigano un giuramento. Ogni goccia di sangue che porta un Romano nelle sue nobili vene, è convinta di bastardigia, s'egli trasgredisce nella più piccola parte una promessa sfuggita dalle sue labbra.

[1] F. Victor Hugo tradusse *the face of men: la conscience humaine.* Io non so intendere la ragione di questo totale travestimento dal pensiero di Shakespeare. *The face of men* vuol dire proprio *l'aspetto, la vista dell'uomo*, cioè di Cesare; e il concetto è che se la vista di Cesare non basta a dar forza ai congiurati, non gliela daranno i giuramenti.

[2] La frase inglese è « *to steel with valour the melting spirits* » la di cui traduzione letterale sarebbe « *acciajare con valore i molli spiriti* »: ma sarebbe forma in italiano arrischiata e bizzarra. Ho scelto dar la tempera dell'acciajo, che mi par fedele così al poeta come alla nostra lingua.

Ma tutto è consumato: Cesare non è più: Roma non ha ancora scosso lo sbalordimento e l'orrore del terribile avvenimento: gli amici di Cesare si chiudono atterriti nelle loro case, od escono di Roma incerti della loro sorte, timorosi della loro stessa vita; mentre i vincitori dibattono inquieti, come spiegheranno al popolo la morte del suo benefattore, come ne assumeranno la grande eredità, e ne divideranno le spoglie. Essi infatti s'avviano al foro per parlare ai cittadini congregati, quando arriva Antonio: il Cesariano fanatico. Egli non chiede che di abbracciare il corpo del suo amico; egli assicura di non aver alcun odio contro Bruto; egli promette di seguirne anche la fortuna, e non vuole che sfogare per un momento il dolore della morte del grand'uomo, pronto, se tanto è necessario, a parteciparne il dolore. Il suo contegno è così umile, il suo linguaggio è così insinuante, il suo pianto cosi sincero, che l'ingenuo Bruto se ne sente commosso. Allora, incoraggiato da quel primo prospero successo, Antonio s'attenta di fare un passo di più: mostrare un altro desiderio: un desiderio onesto, pietoso, da nulla: quello di esporre il corpo di Cesare sulla pubblica piazza, e dirne l'elogio a' suoi funerali. Cassio, l'uomo politico, vede subito l'insidia della domanda, e vuole che Bruto la rifiuti: l'anima senza sospetti e senza livori di Bruto non arriva fino al fondo della malizia d'Antonio; e a patto ch'egli possa parlare per il primo, che l'oratore si restringerà alle lodi di Cesare, senza alcuna parola d'accusa contro i suoi uccisori, acconsente alle preghiere. — E sia, risponde Antonio; io non chiedo di più. — Ma il futuro triumviro ha già in mente tutto un disegno. Egli conosce il popolo: egli sa a fondo l'arte di penetrare sino alle sue più ascose fibre, di seguire le sue volubilità, di irritare i suoi odj, di stuzzicare la sua vanità, di risvegliare il suo egoismo. Egli inoltre s'è impadronito del testamento del dittatore, che distribuisce al popolo romano ricchi legati, e benefica i suoi stessi nemici; e questo argomento, unito allo spettacolo della spoglia insanguinata di colui che fu in vita il vindice del popolo, il terrore dell'aristocrazia, la gloria di Roma, e in morte fu padre e benefattore di tutti, sarà come la scintilla nel cavo della montagna minata che la farà sollevare.

Ecco infatti il popolo che si rovescia come fiume torbido nel

foro: ecco la salma di Cesare esposta a' suoi occhi: ecco il momento in cui si decide se Roma sarà a Cesare o a Bruto. Ed eccoci a quella scena della lettura del testamento che per unanime consenso non solo de' poeti e de' critici, ma degli storici stessi, è una delle più stupende interpretazioni della storia insieme e del cuore umano. Il dover vostro, giovani, sarebbe di averla letta; il mio di rileggervela.

SCENA IX.

(Il foro.)

Entrano Bruto e Cassio, accompagnati da una folla di cittadini.

I Cittadini. Noi vogliamo una spiegazione! Che si spieghi ogni cosa!

Bruto. Seguitemi dunque, e datemi udienza, amici. — Voi Cassio andate nella via vicina, e dividiamoci la folla. Quelli che vogliono ascoltarmi, restino qua; quelli che vogliono seguire Cassio, vadano con lui: e sarà data pubblica ragione della morte di Cesare.

1.° *Citt.* Io voglio udir parlare Bruto.

2.° *Citt.* Io voglio udir Cassio, per paragonare le loro ragioni, quando le avremo udite separatamente.

(*Cassio esce con una parte dei Cittadini. Bruto sale ai rostri*)

3.° *Citt.* Il nobile Bruto è salito. Silenzio!

Bruto. Siate pazienti sino alla fine.... Romani, compatriotti ed amici, uditemi nella mia causa, e fate silenzio per poter intendermi. Credetemi pel mio onore, e abbiate fede nel mio onore, per poter credermi. Criticatemi nel vostro senno, o fate appello alla vostra ragione, per poter meglio giudicarmi. Se vi è in quest' assemblea qualche amico affezionato a Cesare, io gli dirò che Bruto non aveva per Cesare meno amore di lui. Se allora quest' amico chiede perchè Bruto s' è alzato contro Cesare, ecco la mia risposta: Non è che io amassi meno Cesare, ma amava più Roma. Avreste preferito veder Cesare vivente e noi morire tutti schiavi, piuttosto che veder Cesare morto e vivere tutti liberi? Cesare mi amava, e io lo piango; egli fu fortunato, e io me ne consolo; fu valente, e io l' ammiro: ma fu ambizioso, e io l'ho ucciso! Così, per la sua amicizia, la lagrima; per la sua fortuna, la gioja; per il suo valore, l' ammira-

zione; per la sua ambizione, la morte! Qual è qui l'uomo così basso da voler essere schiavo? Se ve n'è uno, che parli, poichè è lui che io ho offeso. Qual è qui l'uomo così grossolano da non voler essere Romano? Se ve n'è uno, che parli, poichè è lui ch'io ho offeso. Qual è qui l'uomo così codardo da non amare la propria patria? Se ve n'è uno, che parli, poichè è lui ch'io ho offeso.... Aspetto una risposta.

Tutti i cittadini. Nessuno, Bruto, nessuno.

Bruto. Così io non ho offeso nessuno. Io non ho fatto a Cesare che ciò che voi fareste a Bruto. I registri del Campidoglio espongono i motivi della sua morte, senza attenuare le gesta per le quali ei fu glorioso, nè aggravare le offese per le quali subì la morte.

(Entrano Antonio e altri cittadini portanti il corpo di Cesare)

Ecco venire il suo corpo, pianto da Marco Antonio: Marco Antonio, che, senza aver preso parte alla morte di Cesare, raccoglierà i beneficj di questa morte, un posto nella repubblica. E chi di voi non ne raccoglierà? Un'ultima parola, e io mi ritiro: come io ho ucciso il mio migliore amico per il bene di Roma, così io serbo lo stesso pugnale per me stesso, quando al mio paese piacerà di reclamare la mia morte.

I cittadini. Viva Bruto! viva, viva Bruto!

1.° *Citt.* Conduciamolo a casa in trionfo.

2.° *Citt.* Diamogli una statua fra i suoi antenati.

3.° *Citt.* Ch'egli sia Cesare!

4.° *Citt.* Il migliore di Cesare sarà coronato in Bruto.

1.° *Citt.* Riconduciamolo alla sua casa con delle acclamazioni e degli evviva.

Bruto. Miei compatriotti....

2.° *Citt.* Silenzio! Bruto parla.

1.° *Citt.* Zitto, là.

Bruto. Miei buoni compatriotti, lasciatemi andar solo, e per riguardo mio restate qui con Marco Antonio. Fate onore al corpo di Cesare, e fate onore all'elogio che per la gloria di Cesare Marco Antonio è autorizzato a pronunciare, col vostro assenso. Io ve ne prego, che nessuno parta, se non io, prima che Marco Antonio abbia parlato.

1.° *Citt.* Olà, restate! ascoltiamo Marco Antonio.

3.° *Citt.* Che monti alla tribuna. Noi l'ascolteremo; nobile Antonio, salite.

(*Antonio sale alla tribuna*)

Antonio. Nel nome di Bruto io vi sono obbligato.

4.° *Citt.* Cosa dice egli di Bruto?

3.° *Citt.* Egli dice che nel nome di Bruto egli si riconosce obbligato a noi tutti.

4.° *Citt.* Sarà bene ch' egli non parli male di Bruto qui.

1.° *Citt.* Codesto Cesare era un tiranno.

3.° *Citt.* Ah questo gli è certo. Noi siamo fortunati che Roma si sia liberata di lui.

4.° *Citt.* Silenzio. Ascoltiamo ciò che Antonio potrà dire.

Antonio. O generosi Romani....

I Cittadini. Silenzio, ehi! Ascoltiamolo.

Antonio. Amici, Romani, compatriotti, prêstatemi orecchio. Io vengo per seppellire Cesare, non per lodarlo. Il male che fanno gli uomini, vive dopo di loro; il bene è spesso seppellito colle loro ossa: così sia di Cesare. Il nobile Bruto vi ha detto che Cesare era ambizioso: se ciò era, era un torto grave; e Cesare l'ha gravemente espiato. Qui col permesso di Bruto e degli altri (perchè Bruto era un uomo onorevole, e tutti sono uomini onorevoli) io sono venuto per parlare ai funerali di Cesare: egli era mio amico fedele e giusto per me; ma Bruto dice ch' egli era un uomo ambizioso, e Bruto è un uomo onorevole. Egli trascinò molti prigionieri in Roma, i di cui prezzi riempirono le casse pubbliche: e questo è sembrato ambizioso in Cesare? Quando il povero ha gridato, Cesare pianse: l'ambizione dovrebbe essere di stoffa più rude. Tuttavia Bruto dice che era ambizioso, e Bruto è un uomo onorevole. Voi tutti avete veduto che ai lupercali io gli ho tre volte presentato una corona regale, che egli ha tre volte rifiutata. Era questa ambizione? Tuttavia Bruto dice ch' egli era ambizioso, e certamente egli è un uomo onorevole. Io non parlo per disapprovare ciò che Bruto disse, ma sono qui per dire quello che so. Voi l'amaste tutti una volta e non senza motivi. Qual motivo vi trattiene ora dal piangerlo? O giudizio, tu sei fuggito presso i Bruti, e gli uomini hanno perduta la loro ragione!... Compatitemi, il mio cuore è in quella bara con Cesare; ed io devo interrompermi fino a che mi sia tornato.

1.° *Citt.* Mi sembra che vi sia molta ragione nelle sue parole.

2.° *Citt.* Se tu consideri bene la cosa, Cesare ha ricevuto un gran torto.

3.° *Citt.* Non è così, messeri? Io temo che non ne venga uno peggiore al suo posto.

4.° *Citt.* Avete notato le sue parole? Egli non voleva prendere la corona: dunque è certo ch' egli non era ambizioso.

1.° *Citt.* Se ciò è provato, qualcheduno la pagherà cara.

2.° *Citt.* Povera anima, i suoi occhi dal piangere sono rossi come fuoco (*indicando Antonio*).

3.° *Citt.* Non vi è in Roma un uomo più nobile d'Antonio.

4.° *Citt.* Ed ora attenti, egli incomincia a parlare.

Antonio. Soltanto jeri la parola di Cesare avrebbe potuto affrontare l' universo: ora giace lì, e non v' è un miserabile che si degni di fargli onore. O miei signori, se io fossi disposto ad eccitare i vostri cuori e le vostre menti alla rivolta ed al furore, io farei torto a Bruto e torto a Cassio, i quali, voi tutti lo sapete, sono uomini onorevoli. Io non voglio far torto a loro: io scelgo piuttosto far torto alla morte, far torto a voi stessi e a me, che far torto a uomini così onorevoli. Ma ecco una pergamena col sigillo di Cesare; io l'ho trovata nel suo gabinetto: sono le sue ultime volontà. Se il popolo intendesse solamente questo testamento (scusate, io non ho l'intenzione di leggerlo), tutti accorrerebbero per baciare le piaghe di Cesare morto, per imbevere i loro fazzoletti nel suo sacro sangue, per implorare persino, come di lui ricordo, uno de' suoi capelli, ch' essi trasmetterebbero alla loro posterità come un prezioso legato!

4.° *Citt.* Noi vogliamo udire il testamento: leggetelo, Marco Antonio.

I Cittadini. Il testamento! Il testamento! Noi vogliamo udire il testamento di Cesare.

Antonio. Abbiate pazienza, cari amici. Io non devo leggerlo: non importa che sappiate come Cesare v' amava. Non siete nè di legno, nè di pietra; siete uomini: e, essendo uomini, per poco che voi intendiate il testamento di Cesare, voi vi riscaldereste, e diverreste furiosi. — Non importa che sappiate che siete suoi eredi: poichè se voi lo sapeste, oh! che accadrebbe!

4.° *Citt.* Leggete il testamento: noi vogliamo udirlo, Antonio. Voi ci leggerete il testamento: il testamento di Cesare.

Antonio. Volete aver pazienza? Volete aspettare un poco? Io mi sono lasciato trascinar troppo oltre, parlandovene. Temo di far torto agli uomini onorevoli, i di cui pugnali hanno colpito Cesare: io lo temo.

4.° *Citt.* Erano traditori: essi, gli uomini onorevoli!

I Cittadini. Il testamento, il testamento!

2.° *Citt.* Erano scellerati, assassini. Il testamento, leggete il testamento!

Antonio. Voi volete dunque forzarmi a leggere il testamento! Allora fate cerchio intorno al cadavere di Cesare, e lasciate ch'io vi mostri colui che fece questo testamento. Devo discendere? me lo permettete.

I Cittadini. Venite, venite.

2.° *Citt.* Discendete.

(*Antonio discende dalla tribuna*)

3.° *Citt.* Ne avete facoltà.

4.° *Citt.* In circolo! poniamoci in giro.

1.° *Citt.* Scostiamoci dalla bara, scostiamoci dal corpo.

2.° *Citt.* Posto per Antonio! il nobilissimo Antonio!

Antonio. Ah! non vi affollate così su me; tenetevi più lontani.

I Cittadini. Indietro, posto, tiriamoci indietro.

Antonio. Se avete delle lagrime, preparatevi a versarle ora. Voi conoscete tutti questo mantello. Io mi ricordo, la prima volta che Cesare lo mise; era una sera d'estate nella sua tenda: quel giorno vinse i Nerviani. Osservate! In questo luogo è penetrata la daga di Cassio: vedete che squarcio ha fatto l'invidioso Casca: è lì che il tanto amato Bruto ha colpito; e quando egli ha estratta la lama maledetta, vedete come il sangue di Cesare l'ha seguita! come se volesse precipitarsi al di fuori per assicurarsi se era proprio Bruto che aveva dato questo colpo crudele. Perchè Bruto, voi lo sapete, era l'angelo di Cesare. O voi, Dei, giudicate con quale tenerezza Cesare l'amasse. Questa ferita fu per lui la più crudele di tutte. Poichè da quando il nobile Cesare lo vide colpire, l'ingratitudine, più forte del braccio dei traditori, l'annientò: allora il suo cuore potente si spezzò; e avviluppando la sua faccia col suo mantello, ai piedi della statua stessa di Pompeo, che rosseggiava di sangue, il grande Cesare cadde. — Oh! quale caduta fu questa, miei concittadini! Allora voi, io, noi tutti cademmo, mentre il tradimento

sanguinoso folleggiava sopra di noi. Ah! voi piangete, adesso! e io vedo che voi risentite la scossa della pietà: queste sono lagrime dolci. Buone anime, che! voi piangete, quando voi non vedete ancora che la veste ferita del nostro Cesare! Osservate dunque. — Eccolo lui stesso mutilato, come vedete, da traditori.

1.° *Citt.* O lamentevole spettacolo!

2.° *Citt.* O nobile Cesare!

3.° *Citt.* O giorno funesto!

4.° *Citt.* O traditori! scellerati!

1.° *Citt.* O sanguinoso, sanguinoso spettacolo!

2.° *Citt.* Noi saremo vendicati. Vendetta! Andiamo, cerchiamo, abbruciamo, incendiamo, uccidiamo, scanniamo! che nessun traditore viva!

Antonio. Fermatevi, concittadini.

1.° *Citt.* Zitto là. Ascoltiamo il nobile Antonio.

2.° *Citt.* Noi l'ascolteremo, noi lo seguiremo, noi morremo con lui.

Antonio. Buoni amici, dolci amici, che non sia io che vi provoca a questo subitaneo impeto di rivolta. Coloro che hanno commesso questa azione sono onorevoli; io non so quali querele personali li hanno spinti: essi sono saggi ed onorevoli, e vi risponderanno, senza dubbio, con delle ragioni. Io non vengo, amici, per rapirvi i vostri cuori: io non sono oratore, come lo è Bruto; ma, come voi tutti lo sapete, un uomo semplice e franco, che ama il suo amico: ed è ciò che sanno molto bene coloro che m'hanno dato il permesso di parlare pubblicamente di lui. Poichè io non ho nè lo spirito, nè l'accento, nè il merito, nè il gesto, nè l'espressione, nè la potenza della parola, per agitare il sangue degli uomini. Io non faccio che parlar franco; io vi dico ciò che voi stessi sapete: io vi mostro le ferite del dolce Cesare, povere, povere bocche mute, e io le incarico di parlare per me. Ma se io fossi Bruto e che Bruto fosse Antonio, vi sarebbe un Antonio, che agiterebbe i vostri spiriti, e darebbe a ogni piaga di Cesare una voce capace di sollevare le pietre di Roma e di gettarle nella rivolta.

I Cittadini. Noi ci rivolteremo.

1.° *Citt.* Noi abbrucieremo la casa di Bruto.

3.° *Citt.* Andiamo dunque! Andiamo, cerchiamo i cospiratori.

Antonio. Ma ascoltatemi, concittadini; ascoltate ciò che ho a dirvi.

I Cittadini. Olà, silenzio! Ascoltiamo Antonio, il nobilissimo Antonio.

Antonio. Eh! miei amici, voi non sapete ciò che vi fate. In che Cesare ha meritato in tal modo il vostro amore? — Ahimè! Voi non lo sapete: bisogna dunque che ve lo dica. Voi avete dimenticato il testamento, di cui io vi ho parlato.

I Cittadini. Verissimo.... Il testamento! fermiamoci, ascoltiamo il testamento!

Antonio. Ecco il testamento, munito del sigillo di Cesare. Egli dà a ogni uomo separatamente settantacinque dramme.

2.° *Citt.* Nobilissimo Cesare.... Noi vendicheremo la sua morte.

3.° *Citt.* O reale Cesare!

Antonio. Ascoltatemi con pazienza.

I Cittadini. Silenzio là.

Antonio. Inoltre, egli vi ha legato tutti i suoi giardini, i suoi boschetti riservati, i suoi frutteti recentemente piantati, al di qua del Tevere; egli ve li ha legati a voi e ai vostri eredi, per sempre, come luoghi di divertimento pubblico, destinati alle vostre passeggiate e ai vostri divertimenti. Quello era un Cesare. Quando ne verrà uno pari!

1.° *Citt.* Mai, mai. Andiamo, in cammino, in cammino! Si abbruci il suo corpo nella piazza consacrata, e coi tizzoni s'incendiino le case dei traditori. Portiamo via il corpo.

2.° *Citt.* Andiamo a cercar del fuoco.

3.° *Citt.* Gettiamo giù i banchi.

4.° *Citt.* Gettiamo a terra i seggi, le finestre, tutto!

(*I Cittadini escono, portando via il corpo*)

Antonio. Frattanto lasciamoli fare. Male, eccoti scatenato, segui il corso che ti piacerà.

E lo seguì: quello che accadde dopo, vi è noto: gli uccisori di Cesare costretti a fuggire da Roma; il tribunato d'Antonio, di Lepido e d'Ottavio; le proscrizioni feroci, da pareggiare le sillane, e nelle quali cade per decreto di Fulvia la testa di Cicerone; infine il convegno finale di Filippi, dove la battaglia data per volere di Bruto, non ostante il consiglio di Cassio; la vittoria dei triumviri; la fine di Bruto e di Cassio che cercano un rifugio all'igno-

minia del trionfo, nel grande atto romano, come Shakespeare lo chiama, nella morte volontaria.

Tutto questo nuovo periodo di storia è riassunto da Shakespeare in scene rapide, vivaci, terribili: veri scorci michelangioleschi in cui non sai se risplenda più la esattezza storica o la bellezza artistica. In queste scene, più ancora delle situazioni, stupefanno, come scoppii di folgore, le parole che escono di bocca agli eroi, ognuna delle quali suona in mezzo al fatale andare degli avvenimenti come una condanna del passato, un vaticinio dell'avvenire, una sentenza sintetica del destino della Storia. — Rammentiamoci delle Idi di Marzo, dice Bruto rinfacciando a Cassio le sue concussioni. Abbiamo ucciso il più grand' uomo dell'universo per essere migliori di lui, non più tristi. —

— Io sono sempre stato epicureo, esclama Cassio la vigilia di Filippi; ma oggi, non so perchè, credo ai funesti augurii.

Ma Bruto sempre assediato dal fantasma delle Idi: — questo giorno chiuderà l'opera delle Idi di Marzo. —

E Cassio, facendosi uccidere dallo schiavo Pindaro: — Drizza la lama... O Cesare, tu sei vendicato colla medesima lama che ti ha colpito. — E ancora più solennemente Bruto: — O Giulio Cesare, tu sei ancora possente. Il tuo spirito corre per il mondo, e rivolge le nostre spade contro le nostre proprie viscere: — parole piene di sentimento, di rimorso e di profezia, vinte solo da quelle che Bruto pronuncia nell'atto di slanciarsi sulla spada di Stratone.... — Cesare, sii tranquillo ora.... certo io non ho ucciso te con tanto ardore: — gemito estremo della più pura e immacolata coscienza umana, che confessa in faccia alla morte e all' eternità, che l' assassinato delle Idi di Marzo era rimasto creditore verso la divina giustizia, e che nemmeno il sangue di Bruto bastava a saldarlo.

E tuttavia se Bruto confessa le ragioni di Cesare, altri, perchè la giustizia sia perfetta, deve confessare le ragioni di Bruto; ed ecco infatti Antonio stesso, l'amico, il fratello, l'interprete più fedele del più interno pensiero di Cesare, quando vede la spoglia inanimata di Bruto, esclama in faccia ai due eserciti de' vincitori e de' vinti: « Di tutti i Romani questi fu il più nobile. Tutti i congiurati, egli solo eccettuato, non operarono che per invidia del

grande Cesare. Egli solo, quando si associò a loro, pensava lealmente all'interesse generale ed al bene pubblico. La sua vita era armonica: e gli elementi erano così bene combinati in lui, che la natura poteva levarsi ogni giorno e dire al mondo intero: Era un uomo. »

Così Shakespeare, rappresentando fedelmente la storia e solo scorciandola e illuminandola coll'arte sua, raccogliendo in un quadro solo la galleria plutarchiana e mettendo in azione i ritratti che là vi sono dipinti, riuscì a ottenere due effetti simultanei, che comunemente la scuola classica crede irreconciliabili; a fare un dramma esattamente storico, e nello stesso tempo altamente artistico; o in altre parole, a ottenere mercè la sola rappresentazione della realtà, un effetto poetico più grande di quello che la scuola classica, non ostante le sue storie accomodate, i suoi fatti inventati, le sue pretese licenze oraziane, che altro non sono che la libertà di correre all'impazzata tra le muraglie d'una prigione, non riuscì mai a conseguire. Poichè la tirannia delle regole, e segnatamente quella delle due unità, obbliga ogni istante, per non oltrepassare il tempo, non variare il luogo, non passar i cinque atti, e così via, a sovrapporre o intrecciare al fatto storico principale, dei fatti secondarii che più spesso fanno a cozzi o col fatto principale, o col costume dell'epoca, o colle biografie e caratteri dei più noti personaggi, e che finiscono, come gramigna in un campo mal seminato, a isterilire del loro seme maligno anche il po' di buon grano che avanza, falsando per sola causa di que' fatti male inventati, i caratteri, i sentimenti, i giudizi, il color locale, il nesso storico delle cause e degli effetti, e in una parola la coscienza, la storia e l'arte insieme. La stessa sorte toccò all'Alfieri: se non fosse stato schiavo delle due unità, non avrebbe rinchiuso il gran dramma di Cesare e di Bruto, nel foro di Roma, tra la vigilia e la sera delle Idi di Marzo: se avesse intéso più lo spirito della storia di Roma che la leggenda, e l'avesse scandagliata ed esaminata al lume della critica e della ragione, non avrebbe dato importanza di fatti primarii e capitali, all'incertissima e quasi leggendaria parentela di Cesare e di Bruto; non avrebbe dato come un trionfo della liberta, un misfatto che ne fu la rovina: non avrebbe fatto di Bruto un figlio snaturato,

di Cesare un Dittatore violento, quando bastava la sola lettura di Plutarco a suggerirgli il più grande contrasto drammatico di virtù e di vizi, d'eroismo e di bassezza, d'odii e d'amore che la storia registri.

Certo non è negato ai poeti drammatici l'inventare nuovi fatti, ma ad una condizione: di non falsificare i lineamenti generali della storia, e di non contraddire ai suoi fatti più conosciuti, quindi ai sentimenti e ai caratteri che da quei fatti derivano. E ciò non solo, dice il Manzoni, perchè lo spettatore ricusa di aggiustar fede a ciò che è contrario a una verità che egli conosce, ma anche e principalmente perchè le ragioni istoriche d'un'azione sono essenzialmente le più drammatiche ed interessanti. « I fatti, — continua il grande maestro, nella sua celebre lettera sull'Unità di tempo e di luogo, lettera scritta in un francese da far invidia al francese di Bossuet e di Voltaire, ma che io sono costretto a tradurvi, — i fatti per ciò solo che sono conformi alla verità, dirò così materiale, hanno in sommo grado il carattere di verità poetica che si cerca nella tragedia; poichè qual è l'attrattiva intellettuale di questa specie di composizione? Quella che si trova a conoscere l'uomo, a scoprire ciò che vi è nella sua natura di reale e di intimo, a vedere l'effetto dei fenomeni esterni sulla sua anima; il fondo dei pensieri per mezzo dei quali egli si determina ad agire; a vedere, in un altr'uomo, dei sentimenti che possano eccitare in noi una vera simpatia. Quando si racconta una storia a un fanciullo, egli non manca mai di fare questa domanda: Ciò è vero? E questo non è un gusto particolare dell'infanzia; il bisogno della verità è l'unica cosa che possa farci dare importanza a tutto ciò che noi impariamo. Ora, il vero drammatico, ove può meglio ritrovarsi che in quello che gli uomini hanno realmente fatto? Un poeta trova nella storia un carattere imponente che lo ferma, che sembra dirgli: Osservami, io t'insegnerò qualche cosa sulla natura umana; il poeta accetta l'invito; vuole tracciare questo carattere, svilupparlo; ove troverà degli atti esterni più conformi alla vera idea dell'uomo ch'egli si propose di dipingere, se non quelli che quell'uomo ha effettivamente eseguiti? »

In queste parole il *Giulio Cesare* di Shakespeare e il *Bruto secondo* d'Alfieri, sono giudicati.

LEZIONE VENTESIMASESTA.

La Leggenda biblica di Saul.

La civiltà moderna è frutto delle razze indo-europee e semitica. — Le prime diedero la filosofia e la seconda la religione. — Le vecchie religioni indo-europee invecchiano, e sorge, tra le razze semitiche, una nuova fede. — Essa però non è il puro monoteismo semita. — Carattere universale ed umano del cristianesimo. — Da ciò la sua rapida propagazione e la sua forza. — Limiti del politeismo ariano e del monoteismo semitico, secondo il Müller ed il Renan. — La rivoluzione cristiana scopre all'occidente il mondo semitico. — Studj di lingua e storia ebraica. — Superfetazioni greco-latine alla Bibbia. — Prima letteratura cristiana. — Si risvegliano gli studj greco-latini, e nasce insieme una nuova esegesi della Bibbia. — Conseguenze di questo fatto. — Lo spirito ariano, più libero e universale, s'assoggetta il semitico, assoluto, dogmatico, antiartistico. — L'arte cristiana del 500 non semitica. — La Bibbia diede il contenuto ma non lo spirito, a Milton, a Klopstock, a Lamartine, a Lamennais, a Manzoni. — Conclusione, che una razza non può riprodurre l'ideale artistico dell'altra. — L'arte moderna è effetto, non dello spirito biblico, ma del cristiano. — Infinita come il suo ideale religioso ed artistico. — Il Cristianesimo primitivo, mutandosi in cattolicismo, si corruppe. — E riprese la forma mosaica. — Il potere teocratico è d'origine mosaica. — La storia di Samuele, di Saul, di Davide è una delle antiche personificazioni. — La leggenda di Saul, secondo la Bibbia. — Davide. — Egli è il re tipo della Chiesa. — La storia di Saul e Davide simboleggia la lotta dello Stato e della Chiesa.

La civiltà moderna è il frutto del connubio di due razze: l'indo-europea e la semitica. In queste parole noi non dobbiamo intendere se non le civiltà e le razze che ebbero in sè stesse la virtù di estendersi, di riprodursi, di rinnovarsi, poichè solo quello che si muove vive, e quello che vive feconda e s'infutura. Così la civiltà chinese, potente più per peso materiale che per virtù mo-

rale, e probabilmente nutrita in culla dallo spirito indo-europeo, rimasta immobile nei confini, nelle sue muraglie; la civiltà egizia, mummificata sul Delta del suo Nilo e nella contemplazione del suo simbolismo Zoomorfo; o la civiltà fenicia, sebbene benefica all'umanità, non foss'altro per il dono delle lettere e de' suoni anche più che pei commerci, ma circoscritta e fugace; o la civiltà assira, sfolgorante per armi e per conquiste, ma sprofondata nell'orgia brutale della sua potenza: queste civiltà, dico, a cui mancò la potenza d'espansione, di riproduzione, non entrano nei campi della storia se non a guisa di vulcani spenti e di membra paleontologiche d'un continente avulso dal nostro, di cui è forse utile studiare la primitiva struttura per l'esame del problema più alto delle origini, ma di cui è anche impossibile revocare la vita e collegarla in un modo qualsiasi al mondo che abitiamo.

Fu detto che le razze indo-europee diedero alla civiltà moderna la poesia, la filosofia, il diritto, le leggi, la ragione; e le razze semitiche, la religione: ed è vero.

Migrate dalle rive del Gange e dai piedi dell'Imalaja, divise nel loro lungo cammino secondo i climi e le regioni in quattro grandi famiglie, unite però sempre dai tre vincoli indistruttibili d'ogni popolo, la lingua, la religione e l'arte, le razze ariane bastarono per lungo tempo a sè stesse e si divisero la terra. Se non che a un certo punto, vuoi per opera della stessa maturità della loro ragione che apre nelle loro istituzioni religiose la vena del dubbio e della disgregazione, vuoi a cagione della indifferente tolleranza d'altri riti e d'altri culti, vuoi per effetto della loro stessa vetustà, o per tutte queste cause unite insieme, il loro sentimento religioso si flacca e si paralizza, e minaccia trascinare nella rovina la morale e le leggi che ne sono il prodotto.

Nello stesso tempo dal lembo estremo dell'Asia occidentale, tramezzo un popolo di beduini e di pastori, pacifico ed oscuro, due volte colpito dal flagello di secolari schiavitù, disprezzato da' suoi stessi conquistatori, nel dialetto d'una lingua appena conosciuta a poche tribù s'alza una voce che annuncia alla terra una nuova religione. E per una virtù nuova, che non a torto fu creduta miracolosa, tanto pareva oltrepassare le leggi comuni della potenza terrena e degli avvenimenti storici, quella voce respinta in nome

della fede avita dal popolo stesso che prima l'aveva udita e soffocata sul più eccelso patibolo che la cecità dell'ingiustizia umana abbia eretto, quella voce, tra breve, è accolta da quella famiglia di popoli che nulla aveva di comune colla schiatta d'onde primamente la nuova fede era stata bandita, che anzi ne era stata sovente la persecutrice e la tiranna.

L'irruzione, chè tal può chiamarsi, del monoteismo semita trasformato dal Cristianesimo in seno al politeismo ariano, è, senza possibilità di paragone alcuno, il più straordinario, il più sorprendente, il più prodigioso fatto della storia conosciuta. Che il Cristianesimo abbia già trovato nel platonismo greco, nello stoicismo romano, nell' odio dei volghi servi e diseredati contro la brutale tirannide de' Cesari, e nell'annuncio seducente d'una prossima venuta d' un regno dei cieli sulla terra, mallevato come il regno della giustizia e della felicità dei poveri e degli afflitti, nella stessa difficoltà di sorvegliare in un Impero che andava dalle rive del Tigri alle foci della Senna tante chiese nascenti, nell'ardente e abile apostolato di San Paolo, nella insensata persecuzione di Nerone, le vie e gli stimoli, gli ajuti d' una più facile diffusione e forse i semi già germinati dalla sua stessa dottrina; è stato detto da tempo; e la critica lo va sempre più confortando di nuove testimonianze e nuove spiegazioni.

Ma il segreto vero della propagazione relativamente rapida del Cristianesimo lo si deve cercare anzitutto nell'essenza della dottrina stessa, la quale non fu una pura applicazione del mosaismo, o, come dicevano i Profeti, un mero adempimento della Scrittura, ma una rigenerazione profonda delle avite tradizioni, una interpretazione libera ed umana delle leggi divine fatta dall'anima più amante e religiosa che la storia conosca, nella quale non restava di veramente inconcusso e di veramente semitico che il monoteismo e la cosmogonia che ne era la derivazione. Ed è appunto perchè Gesù tolse alla sua dottrina ogni carattere dogmatico ed ogni obbligo di forma esteriore e rituale, che essa potè farsi strada in mezzo all'are degli antichi idoli e inavvertitamente atterrarli. « Donna, egli diceva alla Samaritana, il tempo è venuto in cui si adorerà più in queste montagne, che a Gerusalemme, ma in cui i veri adoratori adoreranno in ispirito e verità. »

« In questo modo si capisce, dice il Renan, come per un ecce-
« zionale destino il Cristianesimo puro si presenti ancora, dopo
« diciotto secoli, col carattere d'una religione universale ed eterna.
« Si è che effettivamente la religione di Gesù è sotto qualche
« rispetto la religione definitiva. Frutto d' un movimento delle
« anime perfettamente spontaneo, sciolto dalla sua nascita da ogni
« stretta dogmatica, avendo lottato per 300 anni per la libertà
« della coscienza, il Cristianesimo, malgrado le cadute che segui-
« rono, raccoglie ancora il frutto di quest'eccellente origine. Per
« rinnovarsi, non deve che ritornare al Vangelo. Il regno di Dio,
« quale noi lo concepiamo, differisce notevolmente dall'apparizione
« soprannaturale che i primi Cristiani speravano veder risplendere
« nelle nuvole. Ma il sentimento che Gesù ha introdotto nel mondo,
« non è il nostro. Il suo perfetto idealismo è la più alta regola
« della vita imparziale e virtuosa. Egli ha creato il cielo delle
« anime pure, dove si trova ciò che invano si chiede alla terra: la
« perfetta nobiltà dei figli di Dio, l'assoluta purità, la totale astra-
« zione dalla contaminazione del mondo, la libertà assoluta infine
« che la società esclude come un'impossibilità e che non ha tutta
« la sua ampiezza che nel dominio del pensiero. Il grande maestro
« di quelli che si rifugiano in questo reame di Dio ideale, è ancora
« Gesù. Egli ha proclamato il primo la dignità vera dello spirito;
« il primo egli ha detto, almeno co' suoi atti: — Il mio regno non
« è di questo mondo. — La fondazione della vera religione è tutta
« opera sua. Dopo lui non resta che a sviluppare e fecondare. »[1]

E qui non vorrei, anche potendolo, entrar giudice nella disputa, che il Degubernatis chiama oziosa[2], sorta a' dì nostri tra il Renan e il Max Müller, se il monoteismo sia stato una fede esclusiva, e, come vuole il Renan, quasi istintiva delle razze semitiche; o se essa non sia che una delle fasi storiche d'una evoluzione religiosa comune alle semitiche come alle ariane e a tutte in generale le stirpi e le fedi. Certo è che la dottrina monoteistica invase il corpo del politeismo ariano, e, senza distruggerlo interamente, anzi restandone in parte assorbita, lo fecondò di nova vita. Così si

[1] RENAN, *Vie de Jesus*, p. 444 e 445.
[2] Vedi i suoi eccellenti studj di *Mitologia*, p. 33.

spiega come il Cristianesimo, facendo entrare nelle stirpi indo-europee dell' Occidente un concetto più assoluto e dogmatico dell'unità divina, vi introducesse insieme tutta la cosmogonia semitica, che ne è la conseguenza.

Certo il passaggio poteva essere rude, ma pure meno violento di quello che non sembrò. Già notai col Müller che il monoteismo non era una credenza esclusiva di questa o quella stirpe, ma una fase naturale, universale d' ogni simbolo religioso. Vivi segni di idee monoteistiche sono sparsi nel politeismo ariano; e del pari numerose traccie di politeismo frastagliano il monoteismo semitico. Lo stesso *Diaus* indiano (il cielo), rispondente al *Zeus* ellenico, non è che il nome generico del Dio primitivo universale, nel secondo periodo dell'età Vedica già trovasi la nozione del Dio unico nella divinità astratta il Progopata, il propagatore, e più tardi nella evoluzione Bramanica, Brama, concepito come la potenza, la volontà, la forza propulsiva e creatrice di tutte le cose [1].

D' altro canto il Jehova semitico era il Dio supremo, ma non il solo; e i numerosi Iddii che le tribù semitiche adoravano sotto i nomi di Elohim, Sabaoth, Baal-Baal-Zebub, Chemosch, Milcolm, Acramalech e molti altri, non ostante i divieti e le minaccie del Signore, fanno prova che anche l' istinto del semita al monoteismo, sul quale insiste il Renan, era una barriera molto debole contro la tendenza politeistica a deificare le forze della natura e ad adorare i fenomeni misteriosi.

Nè traccie d'altre affinità mancavano, e per tacere delle minori e delle più incerte, la memoria di un cataclisma diluviale era comune alle due stirpi. Così, dice il Renan, che pareva assai cauto nell' accettare queste analogie, nelle quali invece la scuola tedesca si compiace, così bisogna confessare che i racconti del paradiso, dell' albero della vita, del fallo primitivo, del serpente tentatore, hanno molta analogia colle favole bramane sulla culla della specie umana; e l'idea di considerare la civiltà come un furto fatto agli Dei che si tradisce nella Genesi, richiama molti miti ariani e più specialmente quello di Prometeo. E forse questi segni di parentela cresceranno quando la mitologia biblica sarà studiata collo stesso

[1] Vedi Max Müller, *Cheps from a Germans Workopsle Vedà*, p. 102.

metodo filosofico e comparato con cui è studiata la greca e la bramanica, sceverando in esse il mito dalla storia, e i miti distinguendo secondo le età, e mettendoli in rapporto co'miti delle stirpi colle quali le semitiche furono in contatto: e allora io credo sarà risolta storicamente l'altra più grande quistione d'una parentela preistorica, o anteriore alla loro separazione delle razze ariane, semitiche e turaniche, ora appena sospettata da Lassen, da Burnouf, da Müller, dai più arditi maestri della mitologia comparata, intenti a creare faticosamente e forse invano una testimonianza sensibile dell'unità della specie, il massimo fondamentale problema della storia.

Il Cristianesimo pertanto, versando nel politeismo ariano una nuova corrente di miti, rese necessaria la conoscenza del mondo da cui essi provenivano; epperò lo studio dei libri dell'arte, della letteratura, dei codici che li rappresentavano e interpretavano. Poichè Gesù non aveva spezzata, pur trasformandola, la tradizione mosaica, conveniva che i popoli che avevano accettata la sua parola risalissero tutto l'albero della sua genealogia. Così si aperse all'Occidente, per beneficio della stessa rivoluzione religiosa, il mondo semitico prima sconosciuto e spregiato; così passò nelle mani dei popoli che fino allora non conoscevano che i Veda, Manù, Esiodo, Omero, un libro che poteva essere creduto una storia profetica della nova religione, e che, tradotto nel linguaggio più illustre delle stirpi che lo accettavano, fu chiamato il libro per eccellenza: la *Bibbia*. E da quel momento col libro trapassò in tutto il mondo greco-latino, e tra breve anche nel germanico, una nuova mitologia, una nuova letteratura, una nuova rettorica, e, sebbene scarsi, i semi sparsi e volatili della lingua degli apostoli e volgarizzatori della nuova fede, che un giorno allarmeranno persino l'esagerato patriottismo romano dell'intollerante Giovenale:

« Jampridem syrus defluxit Orontes
« Et linguas et mores vexit.

Per naturale effetto la storia d'Abramo e di Giacobbe, di Mosè e di Giosuè, di Rachele e di Sara, di Debora e di Giuditta, di Saul e di Samuele, di David e di Isaia, di Gedeone e di Manasse anneb-

biarono, oscurarono e soffocarono, sebbene non spegnesero interamente, le leggende materne degli Ercoli e degli Orfei, dei Pelopidi e degli Eraclidi, di Elena e di Achille, di Silvia e di Romolo, di Troja, d'Atene e di Roma; e diventarono la leggenda favorita, la tradizione venerata, insomma la Storia Sacra per eccellenza di tutte le nazioni cristianizzate. Nè bastò: la terra era tornata all'età infantile e simbolica: età mitopeica, come dice Grote; e poichè i vecchi Dei se ne erano andati, e la vecchia gioconda leggenda del gran Pane era morta, era pure mestieri che la fantasia lavorasse a generarne di nuove e che in un modo o nell'altro empisse il vuoto freddo e pauroso fatto dall' unico Dio immobile del monoteismo semitico. Ed ecco il Greco, il Latino, tra poco il Germano, con quell' entusiasmo dell' immaginazione che l' ardore della fede ravviva, cominciare sul fondo della tradizione biblica un lavorio di ricami, di ornati, di superstizioni arbitrarie che a poco a poco la ingrossa, la modifica, la trasmuta, e quasi ne cancella colla sovrapposizione d'una tinta nuova indo-europea cristiana la originaria tinta semitica.

Ed ecco, mercè questo lavoro, dietro la traduzione dei Settanta tenuta miracolosa, come era tenuto santo il libro, saltar fuori tutta una letteratura e il *Protovangelo* poi dichiarato apocrifo, che accreditò primo la fede della divinità di Maria, e l'*Historia certaminis apostolici*, — raccolta di leggende su tutti gli apostoli, non esclusa quella della venuta di Pietro a Roma [1], — e i Romanzi

[1] La tradizione della venuta di Pietro a Roma si fonda specialmente sopra un versetto della prima lettera attribuita a Pietro stesso, e sulla opinione generalmente diffusa fra i cristiani del secondo secolo. Ma oltrecchè esistono forti dubbj sull'autenticità della prima Petri, è certo che se Pietro andò a Roma vi andò dopo San Paolo e vi dimorò breve tempo e vi subì tosto il martirio.

Del resto dice bene il Renan che mancano dati di fatto per risolvere la lite in un senso o nell'altro, e che ad ogni modo la venuta di Pietro a Roma non proverebbe nulla di ciò che i cattolici gli vollero attribuire. « Nous ne croyons nullement, egli dice: .... que Jésus eut le dessein d'établir un chef dans son Église, ni sortout d'attacher cette primauté à la succession épiscopale d'une ville déterminée. L'episcopat, d'abord, n'existait guère dans la pensée de Jésus; en outre, s'il fut une ville au monde, parmi celles dont Jésus connut le nom, à laquelle il ne pensa pas pour y attacher la série des chefs de son Église, c'est sans doute Rome. On lui eût problablement fait horreur, si on lui eût dit que cette ville de perdition, cette

di *Assuero* il Giudeo errante e quella del *Sant Graal*, cioè del sangue di Cristo portato da Giuseppe Arimateo alle isole occidentali, e infine, per tagliar corto, tutta la Patristica storica critica apologetica di Tertulliano, i Commentarj ai Vangeli di San Gerolamo, le Omelie di San Basilio, le Orazioni funebri di San Gregorio, la Città del Sole di Agostino, gl'inni e le odi bibliche cristiane di Prudenzio, di Prospero, di Paolino, di Apollinare, di Berino, che rimpastò un Omero, un Pindaro, un Menandro cristiani, coll'intento di armonizzare col gusto della lingua materna greca i dogmi e le tradizioni cristiane.

Così, intanto che un altro ramo semitico converte al monoteismo islamitico tutta quella parte dell'Occidente asiatico e dell'Oriente europeo che aveva rifiutato il Cristianesimo, e invade a mano armata la culla e la tomba del suo fondatore, la tradizione biblica cristiana occupa quasi sola tutto il nostro medio evo, e diventa il contenuto storico indispensabile, inviolabile, di tutta quell'arte e quella letteratura che l'età infantile d'un mondo ancora turbato e sconvolto dal profondo rimescolamento delle sue genti poteva consentire. Però vi rammento, come segno di richiamo delle idee, l'arte gotica e bizantina, che nelle svelte sue colonne, nelle guglie appuntate, nelle loggie giranti tutt'all'intorno, nei fastosi mosaici, nelle cupole risplendenti è la più parlante immagine d'un innesto dell'arte semitica colla pelasgica; e i poemi e le novelle cavalleresche, il cui fondo storico è ordinariamente la tentata conquista delle stirpi cristiane della terra santa, e il cui sovrannaturale meraviglioso è una miscellanea di leggende bibliche o pseudo-bibliche, se con tale nome voglionsi intendere tutte quelle sorte fuori di Palestina per mezzo degli interpreti o racconciatori e falsificatori delle tradizioni bibliche dei primi secoli, ai quali ho testè accennato.

Se non che lo storico è sorpreso da due fatti inaspettati: da un lato le letterature indo-europee, e per parlare soltanto della nostra

cruelle ennemie du peuple de Dieu, se targuerait un jour de sa royauté satanique pour réclamer le droit d'hériter du nouveau titre de puissance fondé par le Fils. Que Pierre ait été a Rome, ou qu'il n'y ait pas été, cela n'a donc pour nous aucune conséquence morale ou politique; c'est là une curieuse question d'histoire; il n'y faut chercher rien de plus. » ERNEST RENAN. *L'Antechrist.* Appendice, p. 552-553.

famiglia, la greco-latina, si svegliano da un sonno di quattordici secoli, e si presentano in pieno Cristianesimo protette, quel che è più, dalla Chiesa e dai Papi stessi, con tutto il corteggio dei loro miti pagani, dei loro Dei pelasgici, e con tutte le seduzioni delle loro forme plastiche, delle loro voci metriche e armoniose, a chiedere il loro trono avito e in breve a conseguirlo; e dall' altro lato la Bibbia e tutta in generale la tradizione mosaica è sottoposta a nuove traduzioni, a nuovi commenti, ad una critica che sbandisce tutte le aspirazioni apocrife, e la purifica di tutti gli errori ermeneutici autoritarj e chiesastici, ed apre la via ad una più ampia e libera riforma.

Qual è la conseguenza che è logicamente permesso dedurre da questi fatti? Che la tradizione semitica della Bibbia, non essendo riuscita a generare una nuova arte, nè una nuova letteratura, nè, insomma, a prestare un ideale unico ed immanente alle schiatte occidentali, a cui s' era comunicata, doveva avere in sè qualche elemento eterogeneo e ripugnante che le impediva di penetrare fino al sangue delle razze ariane e di trasformarle; e che la Bibbia, dal momento che poteva essere letta, interpretata liberamente, cessava d' essere il libro sacro e dogmatico per eccellenza, e non restava più che un testimonio più o meno autorevole e rispettato, secondo lo spirito di chi lo leggeva.

Ma la Riforma, direte voi, non fece della Bibbia il testo sacro della nova fede? È vero: ma la sottomise all' esegesi individuale illuminata dalla grazia, e ne preparò la sconsacrazione. Reuchlin ed Erasmo ortodossi prepararono Lutero e Calvino, i quali dovevano finire necessariamente a Strauss ed a Renan.

Ora, noto il fatto e chiara la conseguenza, è lecito chiedersi: ma perchè e come mai l'elemento semitico, dopo un così rapido e prodigioso trionfo sull'elemento ariano, dopo tanti secoli di dominio assoluto e incontrastato, riuscì a questa fine, a questa impotenza, direi quasi a questa consunzione? Molti libri vi daranno con me questa risposta: la razza semitica non era un popolo artistico, era un popolo religioso, o, diranno i più cauti, non possedeva che un valore artistico di gran lunga inferiore a quello dei popoli cui si univa. Infatti non epica; non storia; la pittura e la scultura vietate come idolatria; l'architettura più grandiosa

e fastosa che armonica ed elegante; la lirica soltanto, ed è dubbio se metrica, e la musica sacra, le due arti soggettive per eccellenza e incomunicabili. Isaia non era artista, non era filosofo, fuggiva l'enigma, temeva la risposta, s'accontentava della ragione suprema del comando e della volontà del suo Dio, e proclamava coll'Ecclesiaste: « Esaminai quanto è sotto il sole, e da per tutto non trovai che vanità, e vidi che più s'acquista esperienza, più cresce l'indignazione. »

Nè si può dire che il popolo ebreo poteva non essere artistico, e la sua tradizione, in mano più esperta, divenirlo. Se la tradizione ebraica fosse stata capace d'una grande trasformazione artistica, lo sarebbe stata prima che per ogni altro per il filosofo stesso, che l'aveva creata, che l'aveva posta a fondamento della sua vita morale e di tutte le sue istituzioni. Se invece non lo fu per l'ebrea, molto meno poteva esserlo per una razza straniera derivata da altro ceppo non solo etnografico, ma mitologico religioso, e cresciuta perciò nella contemplazione d'un diverso ideale filosofico e artistico.

Non scarseggiano nella storia semitica i grandi fatti, i grandi caratteri, le grandi imprese: ma lo spirito che le anima è troppo esclusivo, ristretto, monotono. Manca alle razze semitiche la varietà che è la fonte prima d'ogni poesia. Tutto comincia, tutto procede, tutto si svolge, tutto finisce nel Jehova. Egli è presente dappertutto; egli governa, per usar la frase biblica, « i piedi dei fanti suoi »; egli partecipa colla sua persona fra i lampi ed i tuoni, ora direttamente, ora indirettamente, per mezzo de' suoi angeli e de' suoi profeti, ai più minuti atti della vita quotidiana del popolo che porta il suo nome.

Questa mescolanza perpetua del divino e dell'umano, questa eterna presenza di un Dio severo, immobile, terribile, talvolta capriccioso, che accompagna e tutela la coscienza in tutti i suoi passi, mortifica il pensiero e la volontà in ogni loro operazione, imprime alla storia, alle istituzioni, alla letteratura ebraica un carattere che non è più quello della religione, ma quello del suo abuso e della sua tirannia: quel carattere teologico e teocratico che ne soffoca ogni libertà, ne gela ogni ispirazione, ne mummifica la vita.

Ora le stirpi ariane, educate all'estremo opposto dalla più libera

e sconfinata varietà filosofica, mitologica e artistica, non potevano adagiarsi a lungo nella servitù d'un così arido e uniforme ideale. Che se accettarono il Cristianesimo, gli è perchè il suo fondatore, acceso dall'amore dell'umanità intera e non d'una sola stirpe, l'aveva spogliato d'ogni scorza semitica, e gli aveva trasfuso quell'alto spirito di cosmopolitismo, che, permettendogli di muoversi e di trasformarsi indefinitamente nella libera varietà delle schiatte e della civiltà, lo rinnova e lo infutura continuamente, lo rende quasi il tipo, come dice Hegel, della religione assoluta.

Ad una sola condizione le stirpi ariane potevano accettare la tradizione mosaica: di sceverarne lo spirito dal contenuto, quello rifiutando, adottando, rimaneggiando, plasmando questo a seconda della loro fantasia, e del loro spirito filosofico. Però voi vedete il rinascimento filosofico del cinquecento avere per segnacolo in vessillo la restaurazione del pensiero greco-latino, erede del materno pensiero bramanico; e il rinascimento religioso inaugurarsi con una libera interpretazione della Bibbia, e l'evocazione di quella primitiva dottrina cristiana, sciolta da ogni laccio semitico, che il suo banditore aveva consacrato sull'altare del suo sacrificio per tutti i popoli della terra.

Gli è perciò che dal cinquecento in poi voi vedete la tradizione e la storia biblica, fatte bensì tema e rappresentazione quasi costante di tutta l'arte, ma nell'istesso tempo così trasformate dal doppio spirito pelasgico e cristiano, che non sono più riconoscibili. La Madonna di Raffaello e la sua stessa storia sacra frescata alle loggie vaticane, soggetto biblico se mai ve ne fu, non hanno di semitico nemmeno la rimembranza. Son tipi aerei e indefiniti di vergini cinte d'aureola celestiale, senza alcuna determinatezza di patria e di color locale: sono leggende d'uomini e donne semplici e pastorali, visitate spesso da giovani biondi e alati che si chiamano Angeli, e adunati talvolta in ossequiosi colloqui con un vecchio augusto e venerando, che potrebbe anche essere l'incarnazione di un Dio benefico e paterno, ma nel quale vi sarebbe impossibile di scorgere il Jehova terribile del Sinai e dell'Oreb, di Ezechiell e d'Isaja.

Non manca a Raffaello l'ispirazione religiosa; ma non è l'ispirazione sacerdotale e teologica della Bibbia: bensì la delicata

e vaga ispirazione d'un sentimento religioso, che rammenta talvolta la più pura spiritualità cristiana, ma che non ha legame di sorta con alcuna tradizione religiosa, storica o chiesastica.

All'opposto fu detto che la terribilità michelangiolesca è tutta biblica: ma chi analizza più addentro l'opera di Michelangiolo, vede subito che non è la Bibbia della scuola e della Chiesa, ma una Bibbia interpretata con tutta la larghezza cristiana al lume della stessa interpretazione apostolica, con tutto l'ardimento di cui il primo fondatore del *realismo* nell'arte poteva essere capace, e con uno spirito così libero e rinnovatore, che oggi ancora i Tedeschi s'ostinano a torto a fare dell'autore dei *Profeti* e del *Giudizio* un seguace di Lutero ed un maestro della Riforma.

E non vi parlo degli Apostoli, delle Cene di Paolo, delle Maddalene del Correggio, dove il naturale, l'umano, il cinquecentistico persino nelle vesti ha reso irreconoscibile non solo il colore semitico, ma persino il cristiano; e non vi parlo dei nostri poemi, poichè vi è noto che quello che suolsi chiamare il poema cristiano degl'Italiani, la *Gerusalemme liberata,* non è che una libera versione dell'epica di Omero e di Virgilio, dove persino il maraviglioso sovrannaturale è vestito di nomi e di forme pagane.

Però quando leggo che la Bibbia ispirò Milton, Klopstock, Lamartine e Manzoni, io son costretto a chiedere che cosa intendono dire coloro che spacciano con tanta sicurezza questi assiomi. Se vogliono dire che quei poeti tolsero alla Bibbia molte parti del suo contenuto, dicono cosa insignificante e vana, bastando il titolo stesso delle loro opere a indicarlo: se invece, come pare, vogliono significare che la Bibbia trasfuse in essi il proprio spirito poetico, che comunicò loro il proprio ideale estetico; che suggerì loro le sue forme, le sue immagini, le sue metafore, il suo colore, il suo stile; in questo, mi perdonino, ma affermano cosa affatto gratuita e, a parer mio, indimostrabile. Aprite a caso un inno di Manzoni, e ditemi che cosa abbia a che fare colla melanconia tetra o colla ebbrezza fatidica dei salmi, colla fioritura sovrabbondante e la mollezza lussuriosa della cantica, colla semplicità pastorale della Parabola, colla esaltazione enfatica dei canti di Mosè, di Debora e di Giuditta. In Milton, in Klopstock, in Lamartine, in Lamennais, in Manzoni c'è bensì la Bibbia, ma

trasfusa, compenetrata, disciolta in un altro sentimento religioso: in un sentimento più ragionevole ed umano ad un tempo, che non ha nulla di comune colla religiosità dogmatica e tremebonda del semita ebraico; che è, per dirlo in una parola, il puro sentimento cristiano, vago, libero, infinito; che non ha nè patria nè confini, che può convenire in certi stadj dell' anima a tutte le stirpi e a tutte le civiltà; innanzi al quale la filosofia non ha che un dilemma: o negarlo per negare insieme lo stesso sentimento religioso, o inchinarsi davanti dichiarandosi impotente a suggerire all'umanità un più sublime ideale.

Frattanto, per ridurre a formole chiare e precise la conclusione di questo lungo discorso, eccola in breve: le differenze tra le razze arianiche e le razze semitiche della civiltà sono tante e sì profonde, che le une non possono riprodurre l'ideale artistico delle altre. La trasformazione avvenuta e che avviene ogni giorno nello spirito dell'arte moderna, è effetto non dello spirito biblico, ma dello spirito cristiano: spirito universale non locale, cosmopolitico non semitico, suscettibile di armonie, di connubj, di variazioni infinite, com'è infinito il suo ideale religioso ed artistico.

Però quando lessi giorni sono nella vita d'Alfieri che la lettura della Bibbia l'aveva talmente acceso e invasato, che non potè più contenersi e si accinse subito a scrivere il *Saul*, io era certo fin da principio che Alfieri avrebbe fatto forse un *Saul* greco latino e forse cristiano, ma non mai un Saul biblico e semitico: un Saul forse a noi più intelligibile, più compassionevole, più grande; ma un Saul tutto diverso da quello che fu concepito e dipinto dall'ignoto scrittore dei due primi libri dei Re, probabilmente nella sacerdotale città di Rama, undici secoli prima dell'èra cristiana.

Se non che il Cristianesimo, portato dalle rive del Giordano in seno alla civiltà indo-europea, fu doppio: l'uno è la parola semplice di Cristo, quale fu raccolta dalle sue medesime labbra dai primi e più fedeli discepoli; poichè San Paolo, che non udì il maestro, è già un propagatore sospetto; Cristianesimo tutto spirituale, limitato a pochi riti e a poche osservanze, d'origine mosaica sì, come il battesimo e la comunione mediante il pane, ma raccomandate soltanto dal suo fondatore come i segni esteriori della

fratellanza religiosa, e non mai imposte come precetti, il cui adempimento potesse uguagliare o sostituire l'adempimento degli altri precetti d'amore e di carità, dai quali, giusta la sentenza di Matteo, dipendevano tutte le leggi e le profezie.

Questo Cristianesimo naturalmente, nel cui nome morirono i primi martiri e si fondarono le prime Chiese, non durò oltre tre secoli; e come tutte le idee troppo semplici o troppo elevate, nella necessità della pratica, nei compromessi delle applicazioni, nell'attrito delle passioni e degl'interessi, nelle alterazioni involontarie o volontarie dei testi, nelle mani delle nuove caste sacerdotali, si trasformò e si corruppe in un secondo Cristianesimo, che fin dal secolo quarto perdette anche il suo nome, e si chiama Cattolicismo. Ora rispettando tutto ciò che spetta al dominio del dogma e della fede, e che non può entrare nella competenza scientifica, e considerandolo soltanto nel suo aspetto storico ed umano, qual fu la vera radicale mutazione che subì la nuova fede nella sua evoluzione da Cristianesimo in Cattolicismo? Vorrei esprimerlo con una parola sola, se avessi speranza d'essere compreso: ridiventò giudaico. Vale a dire da religione interiore di spirito, di coscienza, di libertà, di tolleranza, quale l'aveva fatta Gesù, diventò una religione esterna di ritualità, di liturgia, di dogmatismo, d'intolleranza, d'autorità, quale la concepirono i Profeti e i Sacerdoti, che dopo Mosè vennero ad insegnare ed applicare la legge fra il popolo di Dio. E lungi da me il pensiero d'affermare anche lontanamente che il Cattolicismo non contenga elemento spirituale: dico solo che il rito, il dogma, la lettera, il commentario teologico e sacerdotale vi soffocano talmente lo spirito, che il credente è costretto suo malgrado ad arrestarsi all'involucro esterno senza penetrarne l'essenza interiore.

Concepita così la fede, dovette essere concepita sul medesimo archetipo dogmatico, rituale, autoritario, la società religiosa e civile. Quindi alla libera federazione delle chiese cristiane morta nei primi secoli, e che la Riforma protestante tenta riprodurre, subentrata tosto l'unità serrata, gerarchica d'una Chiesa monarchica centralizzatrice, dispotica, che schiaccia la ragione, annulla la volontà, regola e accompagna il credente in tutti i più minuziosi atti della sua fede, in ogni passo della sua vita, fino

a che pronuncia col *perinde ac cadaver* di Lojola l'annientamento totale dell'individuo in faccia alla sua legge, e decreta col Concilio Vaticano l'infallibilità del suo supremo gerarca. Quindi per naturale conseguenza una società civile informata sulla religiosa, come il corpo sull'anima; quindi la podestà regia, emanazione, delegazione della potestà divina; i re unti dai Sacerdoti; il Sacerdote stesso re; e nella quale Gregorio VII pone il piede sul capo ad Arrigo, pronunciando le parole: « *super aspidem et basiliscum deambulabo,* » come Samuele sconsacrato da Saul colla formula: « Io non ritornerò teco, perciocchè tu hai sdegnato la parola del Signore, e il Signore ha sdegnato te, acciocchè tu non sia più Re sopra Israele. »

Pertanto l'istituzione del potere teocratico, di cui non avete traccia nelle altre società, è d'origine giudaica e biblica; e la storia di Samuele e di Saul e di Davide è una delle sue più antiche e solenni personificazioni. Dodici tribù, governate ciascuna da giudici costituiti in un vincolo federale mediante un consiglio, e governate da un supremo giudice o profeta o sacerdote tolto dalla tribù di Levi, vicario di Jehova, custode della legge e depositario d'ogni potere civile e religioso: ecco la costituzione che Mosè aveva dato al popolo ebreo, entrando nella Terra Promessa. Ma questo ordinamento, buono forse per un popolo giovane e pastorale, non lo era per un popolo adulto giunto a un certo grado di civiltà. Di più la federazione teocratica era causa di discordie interne, e non bastava a reggere contro le guerre esteriori. Nell'ultima guerra infatti contro i Filistei, Israele aveva perduto persino l'arca santa, e lo Stato era minacciato di sfacelo. Aggiungete che Samuele il gran Giudice aveva eletto a giudici di tribù i suoi figliuoli, che avevano accresciuta col loro mal governo le cagioni di malcontento e di debolezza. Una mutazione era indispensabile. Gli anziani si presentarono a Samuele gran Giudice, chiedendogli un re. Era una rivoluzione legale sì, ma profonda: Samuele esitò a rispondere, e chiese di consultare il Signore; ma il Signore gli rispose: « Fa a modo loro e dagli un re. »

Ora, continua la Bibbia, eravi un uomo della tribù di Beniamino per nome Cis, e questi aveva un figliuolo per nome Saul giovane e ben fatto; e nessuno tra i figliuoli d'Israello era più ben fatto di lui, ed

era più alto di quanti erano nella sua gente dalle spalle in su. Ora questo fu l'uomo che il Signore designò a Samuele per il primo re d'Israele; e quantunque egli si nascondesse nei campi, lo scoprì, gli comunicò il divino comando, versatogli sul corpo un vasetto d'olio e baciatolo lo elesse re. Poi fu fatta la cerimonia della estrazione a sorte, la quale confermò il nome dell'unto del Signore; cerimonia forse di cui gli altri unti dal Signore preferirono dimenticarsi.

Saul però non era stato fatto re assoluto: egli aveva dovuto subir dei patti, e, come direbbesi oggi, una costituzione che Samuele stesso, sempre sotto il dettato di Dio, aveva scritto: Samuele, dice la Bibbia, proclamò davanti al popolo la costituzione del regno, e la scrisse nel libro, e la pose innanzi « alla faccia » di Jehova nel tempio, sotto la sua protezione. Il primo patto di questa costituzione era di ubbidire ai comandi del Signore, epperò del gran Sacerdote suo interprete. Pare inoltre che la costituzione limitasse al re il diritto di fare la guerra, e che per questo pure fosse necessario ogni volta consultare l'oracolo sacerdotale e le tribù. Non mancava però tra le tribù una parte contraria alla monarchia, che non voleva riconoscere il nuovo re; ma Saul con un'impresa gloriosa contro gli Amaleciti vinse ogni opposizione, e si assicurò il trono. E regnò, pare, tre anni, forte e tranquillo, ma al terzo le cose cominciarono ad intorbidarsi. Era in guerra coi Filistei, gli abitatori indigeni della Palestina, vinti da Israele e tante volte scacciati verso il mare, ma che non avevano posa mai, e che durante il periodo dei Giudici avevano più volte ridotto all'estremo il popolo del Signore. Ora Samuele, che non aveva rinunciato ad alcuno de' suoi diritti sacerdotali, e che pretendeva di governare a sua posta il re creato da lui, aveva prescritto che non si cominciasse battaglia se prima egli non fosse venuto a rendere sull'*alto luogo* [1] i sagrificj al Signore. E Saul aspettò sette giorni il Sacerdote: ma alla fine, non vedendolo arrivare, temendo che il suo esercito si sperdesse e che i nemici cogliendo l'occasione l'assalissero, si fece condurre l'olocausto, e rese egli stesso i sagrificj.

[1] Intendi sulla montagna, dove Israele soleva erigere i suoi templi.

Il potere regio usurpava il potere sacerdotale: lo Stato, direbbesi oggi, invadeva la Chiesa. Tale è il valore storico di questa leggenda biblica. Il gran pontefice non poteva tollerarlo, e disapprovò pubblicamente il re; e da quell'istante cominciò tra i due poteri un conflitto implacabile, e che ogni più lieve pretesto bastava ad inasprire. Infatti tra poco Saul, che era passato di vittoria in vittoria contro i Moabiti, ricevette l'ordine da Samuele di muover guerra agli Amaleciti coll'obbligo di farne strage, distruggere tutto quello che loro apparteneva, e di non salvare nè desiderare di loro cosa alcuna, ma « uccidendo, dice testualmente la Bibbia, uomini e donne, i fanciulli ed i bambini da latte, i buoi e le pecore, i cammelli e gli asini ».

E Saul ubbidì, combattè, vinse, distrusse Amalec, da Avila fino a Sur e prese vivo Agag il loro Re, e trucidò tutto il popolo: ma « salvò Agag e le migliori greggie di pecore e di buoi e le vestimenta e tutte le cose belle. » A tanta disobbedienza che, spogliata dell'involucro mitico, deve esser stata un trattato di pace o una tregua contro la volontà sacerdotale, Samuele, sebbene a malincuore, poichè, interpretando, pare che egli subisse gli ordini della maggioranza del Sinedrio, parlò al re sacrilego in questo tenore: « Il Signore ha strappato oggi di mano a te il regno d'Israele, e lo ha dato ad un altro migliore di te. » E avvenne così che Samuele, o, dirò meglio, la parte avversa a Saul unse re, segretamente, forse in una congiura, il minore dei figliuoli di Isai di Betlemme: « un fanciullo, » dice il sacro libro « di pelo rosso, di begli occhi e di formoso aspetto. »

E da quel momento lo spirito del Signore si ritirò da Saul, e lo spirito maligno di Dio, o mandato da Dio, o col permesso di Dio, come vogliono gl'interpreti, cominciò a tormentarlo. Questo spirito maligno, che i padri chiamano « il demonio », consisteva, secondo Giuseppe Ebreo, in affogamenti ed angustie di tal maniera che niun medico a sanarlo trovava rimedio. « Ordinarono tuttavia, continua il medesimo storico, che se alcuno fosse a cantar esperto ed a sonare la citara, che a lui fosse condotto, acciocchè quando i demonj lo assalivano e turbavano, egli, stando sopra il capo del re, sonasse e cantasse inni. » E il re consentì; e gli fu condotto, forse con insidioso fine, quello stesso giovinetto David che i sa-

cerdoti avevano in segreto destinato a succedergli. « E Davidde venne a Saul, e stette davanti a lui. E Saulle mandò a dire ad Isai: Deh lascia che Davidde stia alla mia presenza, perciocchè trovò grazia agli occhi miei. » Ogni volta pertanto che lo spirito maligno di Dio assediava Saul, David prendeva l'arpa, e la toccava e Saul si riaveva, e stava meglio, poichè lo spirito maligno se ne andava da lui.

Avvenne frattanto un altro tentativo d'invasione di Filistei. Saulle mosse loro incontro coll'esercito, e stava per venire alle mani nella valle d'Ela, quando uscì dal campo filisteo un uomo bastardo per nome Goliath di Gath, alto sei cubiti e un palmo, coperto sino a' piedi da un' armatura enorme come il suo corpo e d'una lancia grossa come un subbio di tessitore, e armata d'una punta di seicento sicli (circa 25 libbre); il quale, erettosi in faccia al campo nemico, propose di decidere la lite fra i due eserciti con un singolar certame. Tremò alla sfida l'oste d'Israele; tremò lo stesso Saul, parendo che nessuno de' suoi potesse reggere alla possa di quel gigante. Quando si presenta David al re e si offre a sostenere la prova: ma tu sei giovinetto e inesperto, dice il re. « Ho strappato le pecore dalle bocche degli orsi e dei leoni, risponde il giovinetto; ed il Signore, che mi liberò dalle zanne del l'orso e del leone, mi libererà dalle mani di questo Filisteo. » « Va, allora, dice Saul; e il Signore sia teco. » E il giovinetto, gettata ogni arma e munito solo d'una fionda, affronta il Filisteo, che, vedendo quel giovinetto inerme, lo scherniva; ma David rispose: « Tu vieni a me colla spada e colla lancia, ed io a te nel nome del Signore »; e rotata la sua fionda mandò la pietra ad infiggersi nella fronte del Filisteo, e l'uccise. Poi David gli troncò colla stessa sua spada la testa, e la vittoria d'Israele fu decisa.

Giovane, bello, prode, artista, primo poeta e primo soldato in Israele, non privo di scaltrezza nel suo eroismo, protetto da' sacerdoti per la sua pietà, amato da' giovani pel suo valore, dalle donne per la sua bellezza, dagli adulti per la sua prudenza, David divenne in breve l'uomo più popolare d'Israele. Gionata figlio di Saul lo amava come l'anima sua: Micol sua sorella ne era innamorata: Saul non lo amava, ma vicino ne subiva il fascino. Per lui si facevano feste e trionfi; e le donne ballando cantavano: « mille ne uccise Saul e diecimila Davidde. »

Ora l'anima di Saul, malata del verme dell' invidia e della gelosia, inasprita forse dalla guerra che il partito sacerdotale favorevole a David gli moveva, e probabilmente presaga che in quel fanciullo eroe crescesse il rivale della sua stirpe, non poteva sopportar quell'elogio esagerato, che era insieme uno sfregio alla sua persona e quasi un voto politico contro il suo regno, ed esclamava a ragione: « Ne han dati diecimila a Davidde e mille a me; che più gli manca fuori del solo regno? » e da quel giorno cominciò a guardarlo di mal occhio, e non si potè più riconciliare con lui. Anzi non tralasciò occasione di perseguitarlo e cercò di liberarsene. Nello stesso giorno del trionfo Saul, in uno de' suoi consueti impeti d'ira, gli scagliò contro due volte la sua lancia, ma lo fallì. Allora ordì una trama per dargli in moglie la propria figlia a patto che tornasse in guerra contro i Filistei, nella speranza che questi l'avrebbero spacciato. Ma David sposò la figlia, e tornò più vittorioso che mai; e l' odio di Saul, giusta il suo storico, si fece da quell' istante prepotente. Le sue persecuzioni non ebbero più tregua: ora incaricava Gionata di ucciderlo segretamente; e se consentiva alle sue preghiere di lasciarlo in vita, poco dopo tornava a sbalestrargli contro la lancia, fallando anche quella volta il segno ed irritandosi sempre più. Un'altra volta il re ordinava alle sue guardie che andassero ad ucciderlo nel suo letto; ma David avvertito da Micol s'era già messo in salvo, e in luogo suo le guardie non trovavano che una statua coperta da una pelle di capra. A tal punto non restava più a David che cercar salvezza nella fuga, e si rifuggì da Samuele a Ramatha che era la città sacerdotale. Saul volle perseguitarlo fin là: ma le guardie spedite a cercarlo erano prese dallo spirito del Signore, e si convertivano in amici di David. Allora il re si provò ad andare in persona: ma, come Enrico IV a Canossa, era preso anch' egli dallo spirito del Signore; s' inginocchiava davanti a' sacerdoti, e profetava con loro.

La tregua però è di breve durata, e Davide da capo precipita, sempre avvertito in tempo, salvato dal fedele Gionata, ripiglia la sua fuga, e va a ricoverarsi in Nobbe presso il sacerdote Achimelech, dove stretto dalla fame mangia i pani di propiziazione; e privo d'armi si fa dare la spada di Goliath appesa nel tempio, e

involto nell'*Efod sacro*, privilegio grande che mostra sempre più i segreti accordi che correvano tra David e la parte sacerdotale, continuò il suo viaggio fino a che arrivato a Chis di Geth, sul punto d'essere scoperto, non ha altro modo di salvezza che fingersi pazzo. Gli è allora che Saul, informato d'ogni passo di David, fa arrestare Achimelech che aveva nutrito e vestito il suo nemico, e lo fa decapitare: e Davidde ramingo daccapo e Saul ad inseguirlo di nuovo, sino a che, avuto notizia che s'era rifugiato con molti partigiani (qui la Bibbia accenna ad un principio di sommossa) nel deserto d'Engaddi, il re si mette a capo d'una schiera di tremila uomini, il fiore d'Israele. Se non che, giunto a certa spelonca, nella quale prima s'erano nascosti David e i suoi seguaci, Saul entra pure nella spelonca *ut purgaret ventrem:* e David, vedendo in quel punto l'adempimento delle parole del Signore che gli aveva promesso di dargli nelle mani il suo nemico, s'accontentò di tagliargli il lembo estremo del mantello, provando rimorso anco di quello, perchè, diceva David, checchè egli avesse fatto, Saul era pur sempre l'unto del Signore. Talchè lo rispetta, non perchè uomo, ma perchè re: ossequio religioso dell'autorità regale derivata da Dio, che solo un semita può intendere. Saul lo seppe, e vinto dall'astuta generosità del rivale esclamò: « Tu sei più giusto di me, perocchè tu mi hai fatto del bene, ed io ti ho reso del male »: ma poi soggiunse: « So che un giorno regnerai, giurami di non sterminare la mia stirpe. » David giurò, e la pace parve suggella; tama era una delle solite tregue che il primo furore di Saul rompeva.

A questo punto però lo storico evidentemente si ripete. Le persecuzioni di Saul, le fughe di David, i mezzi di salute rassomigliano siffattamente, meno poche varianti, a quelle narrate prima, che ne sembrano quasi la ripetizione. Forse è una nuova redazione della leggenda, che s'è venuta ad aggiungere e sovrapporre alla prima, e che i compilatori dei Libri de' Re non seppero segregare. Una cosa sola devo notare, perchè si può collegare più tardi alla tragedia d'Alfieri: David, che in fatto di donne era sempre stato d'una coscienza elastica, s'innamora della schiava Abigail, e la sposa: e Saul, dice la Bibbia, gli toglie Micol, se pur non è lecito pensare che Micol o fuggì da sè dall'infido sposo,

o fu ripudiata. Ma anche non fosse, è abbastanza strano che i commentatori cattolici facciano colpa a Saul d'aver richiamata la sua figliuola da una casa dov'era entrata altra donna a occuparne il posto! Si durerebbe fatica a spiegarsi come la Chiesa abbia fatto il suo ideale d'un re come David, lordo di vizj e di sangue umano quanto ogni più iniquo re pagano, se non si sapesse che David ebbe presso la Chiesa questa virtù insigne che compensa e riscatta ogni colpa: d'esser stato il primo solenne esemplare de' re di diritto divino, fedele al tempio e sottomesso al poter sacerdotale!

Finalmente i Palestini, ingrossati d'alleati, tornano a rompere un'altra volta la guerra; e David, apertamente ribelle, capo evidente della lega del partito sacerdotale collo straniero, s'impegna di combattere con loro. Saul invecchiato, logoro dalle lotte e dalle malattie, ne è impensierito: la Bibbia dice anzi, che, veduto il campo de' Filistei, se ne sbigottì. Comunque, volle consultare il Signore, ma il Signore non gli rispose; fe' chiamare una maga, e le chiese di evocar l'ombra di Samuele: e l'ombra apparve tosto, e gli predisse che in quella guerra il Signore gli avrebbe strappato di mano il regno, e datolo a Davidde, e che sarebbero stati tutti sterminati. Il triste sogno però non tolse ogni animo al vecchio re, e s'apprestò a fronteggiare anche quest'ultimo colpo, la collera divina. David intanto sospetto ai Filistei era stato allontanato ad arte dal loro campo: ond'egli offeso, anche perchè in assenza gli avevano depredata la casa, si volse contro di loro, e sorpresi i predatori per istrada ne menò strage, e ricuperò tutto il suo; ma, vi prego di notarlo, non è detto che tornasse all'esercito di Saul a combattere al suo fianco.

Ora dice a questo punto il libro sacro:

« Ora i Filistei combatterono contro a Israele; e gli Israeliti
« fuggirono dinanzi a' Filistei, e caddero morti nel monte di
« Ghilboe.

« E i Filistei perseguitarono da presso Saulle e i suoi figliuoli;
« e percossero Gionatan, e Abinadab, e Malchi-sua figliuoli di
« Saulle.

« E lo sforzo della battaglia si voltò contro a Saulle, e gli
« arcieri saettando lo scontrarono; ed egli ebbe gran paura i
« quegli arcieri.

« Allora Saulle disse a colui che portava le sue armi: tira
« fuori la tua spada, e trafiggimi con essa; chè talora questi in-
« circoncisi non vengano, e mi trafiggano, e mi scherniscano.
« Ma colui che portava le sue armi non volle *farlo;* perciocchè
« egli temeva forte. Laonde Saulle prese la spada, e si lasciò ca-
« dere sopra essa.

« E colui che portava l'armi di Saulle, veduto ch' egli era morto,
« si lasciò cadere anch' egli sopra la sua spada, e morì con lui.

« Così quel dì morirono tutti insieme, Saulle e i suoi tre fi-
« gliuoli, e colui che portava le sue armi, e tutti i suoi uomini.

« E gl' Israeliti che stavano intorno a quella valle, e lungo
« il Giordano, veduto che que' d'Israele erano fuggiti, e che Saulle
« e i suoi figliuoli erano morti, abbandonarono le città, e se ne
« fuggirono, e i Filistei vennero, e dimorarono in esse [1].

Convien aggiungere che se David non combattè con Saul, lo pianse in un enfatico canto, e ne occupò il trono. E così si chiude questo racconto; racconto che anche nella leggenda contiene tutta la storia ideale di quella confusione de' due reggimenti, di quella lotta per separarsi, per soverchiarsi a vicenda, di quel scendere e alzarsi della parta civile e sacerdotale, di que' patti segreti, di que' compromessi insidiosi di quegli amori turpi e clandestini tra il trono e l' altare, anche più esiziali alla saldezza degli Stati e della fede del loro aperto misfatto, trasmessi al mondo occidentale, non dalla voce di Cristo che aveva detto agli Scribi ed ai dottori: date a Cesare quel che è di Cesare; ma dalle labbra di Samuele e de' suoi continuatori; lotta che si riprodusse fra le nostre stirpi per circa quattordici secoli col nome di Papato e d' Impero, che non è quetata ancora, che non lo sarà forse per lungo secolo, di cui tutti siamo e saremo testimonj e partecipi, poichè si collega ai più alti problemi della coscienza, dello spirito e della vita.

Quel che abbia fatto Alfieri del racconto biblico, come ne abbia inteso il concetto, e sin a qual punto avvicinate le forme, vedremo nella lezione ventura.

---

1 SAMUELE, *Primo Libro*, Capo XXXI.

LEZIONE VENTISETTESIMA.

Il Saul.

Il dramma di *Saul* è già disegnato nella storia: tre momenti; tre partiti; tre personaggi. — I caratteri di Saul e di Davide. — Concetto del dramma d'Alfieri: Achimelech è per lui personaggio secondario. — Davide è frainteso. — Perchè non era nata la critica biblica. — Però anche il Saul letterale della Bibbia è una grande figura tragica; e Alfieri seppe farla grandissima. — È un Saul che oltrepassa il tipo comune dei re d'Alfieri. — Non disapprovò l'opera sua, e fece bene senza saperlo. — Quelli che crede errori, sono difetti. — Ordito della tragedia. — Un errore di Schlegel. — Comincia la tragedia. — Si annuncia il carattere di Saul: suoi furori. — Entra in iscena Davide, e li calma. — Nuovo scoppio d'ira del re. — Che Davide non riesce a pacificare. — Scena famosa dell'atto quarto tra Saul e Achimelech. — Ma non è basata sulla storia; anzi la falsa; però è meno alta. — Nè il suo effetto è grande. — Perchè? — La catastrofe. — Col *Saul* chiudiamo lo studio.

Dicemmo che il concetto culminante della storia di Saul, districato da ogni intreccio leggendario e da ogni simbolismo teologico, è la lotta del potere regio col sacerdotale riassunto nella sua più tipica ed originaria manifestazione. Quel che accresce il prestigio della leggenda, è che essa accoppia all'interesse politico-religioso l'interesse drammatico. Si direbbe che il dramma sia già disegnato nella storia: tanto ne sono chiari i principj, concatenate le peripezie; rapida, logica, necessaria la catastrofe. Vedete infatti tre momenti, tre partiti, tre personaggi. — Nel primo momento la istituzione divina del re mediante il sacerdozio: Samuele e Saul concordi. — Nel secondo momento il conflitto per la supremazia tra i potere regio e il potere sacerdotale: Samuele e Saul discordi: e il nascere d'un terzo concetto, il sacerdozio che crea un nuovo re di sua elezione, guerriero per poter difendere il tempio, reli-

gioso per poterlo servire. Quindi entrata in scena di David, il soldato di ventura, che accetta il patto, e, come dice il simbolo, prende dalle mani del sacerdote Achimelech la spada del gigante, appesa al tempio, involta nell'efod sacro, e congiura col partito teocratico contro il re sacrilego. — Nel terzo momento la vittoria mercè il concorso delle armi straniere, e la ribellione interna, capitanata da David, del potere sacerdotale contro il civile, e la istituzione mediante un compromesso tra il condottiero e il pontefice, che potrebbesi quasi dire un concordato della monarchia teocratica.

Mettete al centro della scena tre figure drammatiche, solenni: Samuele, il sacerdote fanatico, tetro, implacabile come il suo Dio: Saul, il re fiero della sua origine guerriera, geloso del suo potere, forte della sua legittimità; combattuto anch'egli tra le sue vecchie idee semitiche, i suoi scrupoli religiosi, la ragione di Stato, la coscienza del suo diritto, i terrori della sua fede, la fierezza del suo carattere; tradito per giunta dagli slanci d'una fantasia sregolata e dagli impeti d'un temperamento morboso: David metà soldato e metà prete entro un misto di libertino, d'artista e di politico; uno dei caratteri più complessi e più astrusi della storia; una specie di capitano di ventura guelfo, un'ombra dell'*Alcibiade* o del *Templario* di Walter Scott, e, come fu detto, un Carlomagno, più gli ornamenti dell'arte, e meno la rettitudine della coscienza; generoso per calcolo, religioso per sistema; conoscitore profondo di tutti i pregiudizj della sua stirpe, di tutte le passioni del suo partito, e sapendole adoperare; maneggiando i sacerdoti e fingendo lasciarsene maneggiare; superiore a tutti i suoi compatriotti per intelletto e coltura, e nato a fondare per i suoi vizj come per le sue virtù una monarchia sacerdotale in un popolo teocratico: aggiungete e intrecciate attorno a queste tre figure la famiglia di Saul divisa e discorde; un sacerdozio cupo, fanatico e cospiratore; un popolo infine semplice, rozzo, educato teocraticamente, solcato dalle correnti delle sue fazioni religiose e politiche, battuto a ogni istante dalle scorrerie dei popoli vicini: e avete tutta la materia e il colore d'un gran dramma shakesperiano.

Ora quale fu il modo con cui Alfieri considerò questo concetto e concepì questo dramma? Il quesito non ha mestieri d'un lungo studio, poichè nel suo *Parere* intorno alla tragedia Alfieri stesso

confessa nettamente il suo pensiero. « Achimelech, egli dice, è in-
« trodotto qui non per altro, che per avervi un sacerdote che
« sviluppasse la parte minacciante e irritante di Dio, mentre che
« David non ne sviluppa che la parte pietosa. Questo personaggio
« potrà da taluno, e non senza ragione, esser tacciato d'inutile.
« Ne io dirò che necessario egli sia, potendo benissimo la tra-
« gedia stare senza di esso. » Da queste parole voi intendete su-
bito che il concetto fondamentale del dramma di *Saul*, cioè la
lotta del sacerdozio e del regno, è relegata da Alfieri nel secondo
piano, e considerata come una superfluità di cui il poeta si scusa
e che sarebbe anche pronto a cancellare. Achimelech non è per
lui il rappresentante della parte sacerdotale, l'antagonista neces-
sario di Saul, uno degli organi animatori del dramma; ma un
mezzo secondario e artificiale, e starei per dire una macchina per
far parlar Dio, e svilupparne, com'egli dice, « la parte minac-
ciante e irritata » contro Saul. Quel complesso di motivi politici
e d'interessi di casta e di sêtte che facevano agire e parlare il
sacerdozio, che concorrevano però a legittimare e giustificare la
resistenza di Saul, il poeta o li tace, o li fa sentire solo per mezzo
del re, quasi fossero non già fondati su verità e giustizia, ma un
abbaglio della passione, uno sfogo dell'orgoglio, un effetto di
quello spirito maligno, che, secondo la Scrittura, possedeva il re
sacrilego e gli toglieva il senno e la libertà.

Nella scena famosa fra Saul e Achimelech la voce del re, che svela
le inique arti sacerdotali, è alta e terribile; ma non è meno alta
ed è più solenne quella del sacerdote: e il discorso è condotto in
modo, e i due contendenti atteggiati in guisa, che il diritto sembra
star quasi dalla parte di Achimelech, al quale è riservata tutta
la parte della giusta vittima e lasciata a Saul tutta la parte del-
l'ingiusto sacrificatore. Gioverà tornar su questa scena: fermiamo
intanto che il carattere politico della lotta tra Achimelech e Saul
è interamente cancellato e trasfuso nell'altro concetto d'un con-
flitto tra un re empio e un sacerdote santo, tra la legge civile e
la religiosa, non tra la civile e la ecclesiastica, com'è veramente:
concetto forse altrettanto drammatico e vogliamo anche concedere
più religioso, ma che non è più lo storico ed il vero. Lo stesso
avviene di Davide. Per lui Davide è un essere, come confessa egli

stesso nel *Parere*, un po' soprannaturale; tutto bontà, tutto virtù, tutto pietà; amabile in pace e prode in guerra; animato dalla più figliale compassione per Saul, dal più fido amore per Micol, dalla più tenera amicizia per Gionata, dal più sincero rispetto pei sacerdoti, dalla più ardente e profonda fede in Dio. Intendete che da questo al Davide semitico della Bibbia ci corre, e che, dato al favorito campione del partito sacerdotale un carattere simile, la via di farlo entrare nella congiura politico-ecclesiastica che doveva detronizzare e perdere Saul, veniva ad essere interamente preclusa. E Alfieri se la precludeva pensatamente, volontariamente, poichè egli aveva inteso la Bibbia in un altro modo e aveva in mente un disegno di dramma tutto diverso da quello che un poeta romantico e realistico, un discepolo qualsiasi di Shakespeare e di Schiller avrebbe immaginato.

Quello che Alfieri cercò nella Bibbia e credette aver trovato in Saul, fu un grande carattere e una grande tragedia domestica. La tragedia politico-nazionale-sacerdotale, o non lo preoccupò, o non la vide. La critica biblica a' suoi tempi era bambina; e Saul, Samuele e Davide, anche alle menti più spregiudicate e filosofiche, non apparivano che nella forma leggendaria e nella veste simbolica che la Bibbia poneva loro addosso e che i commentatori ortodossi avevano infoscata e aggravata sempre più. Il sospetto che tutta quella leggenda contenesse una gran lotta di civiltà; che quel re che lottava per sottrarre il suo regno e il suo popolo al dominio sacerdotale, non fosse privo d'ogni ragione e d'ogni diritto, che quei sacerdoti che volevano usurpare per sè soli ogni autorità, fossero essi i veri tiranni; che quel soldato di ventura in segreta lega col tempio e che passava persino al campo straniero per strappare dal capo del suo re e benefattore la corona, che i Leviti gli avevano promessa in premio della sua sottomissione, fosse tutt'altro che il modello del re e giusto e santo che la storia sacra ortodossa e il catechismo davano a credere; non s'era ancora fatto strada nella critica storica, la quale allora era ferma, dirò quasi, a due estremi opposti: o negar tutta la Bibbia come una favola e una menzogna umana; o accettarla tutta quanta, parola per parola, come una rivelazione divina.

Ma anche nel Saul letterale della Bibbia c'è la materia d'un

grande carattere. Quel re colpito dalla maledizione divina, posseduto da uno spirito maligno, irato con sè e con tutti, bisognevole d'amore, trascinato dall'odio, e nell'odio come nell'amore instabile ed infido, invidioso della gloria altrui, geloso della propria, incapace di abbandonarsi con piena fede a Dio e credente negli spettri e nelle profezie, non inteso dai figli, tormentato dai sacerdoti; forzato ad invocare talvolta, come unico balsamo alla piaga misteriosa del suo spirito, la voce di quell'uomo ambiguo, infedele, nemico, ma in cui già presentiva il successore inevitabile e necessario; e finalmente, vinto, morto di mano propria, sul campo di battaglia, nella disfatta di tutta la sua casa; anche astrazione fatta dalle più profonde cagioni che lo appassionavano e lo ingigantivano, è sempre una solenne figura tragica, di cui un poeta, qualunque ne fosse la scuola, poteva trarre un grande partito. E Alfieri lo seppe trarre grandissimo. Egli tralasciò ogni rispetto storico, ogni interpretazione biblica; si restrinse alla sola interpretazione psicologica del suo protagonista. Ma questa volta egli scese così a fondo nell'animo suo, e lo analizzò e ricompose con tanta libertà e larghezza, che non si può dire di lui quello che si dice solitamente delle sue figure: è un ritratto d'Alfieri: ma convien aggiungere: è un Saul che non è quello della storia e dei libri di Samuele, ma è un Saul che oltrepassa il tipo comune dei re d'Alfieri, dotato di non saprei quale grandezza antica e terribilità eroica, che non ha nulla nè di greco nè di romano, e che non sapendo perciò come chiamare, educati a credere il mondo biblico qualcosa di più grande e divino degli altri, chiamiamo biblico. In realtà Saul è assai meno biblico di quello che Bruto non sia latino, o Antigone greca, o Filippo spagnuolo; ma in compenso è un carattere ideale, che ha de' punti di rassomiglianza ideale coll'Edipo e re Lear, e che figura insieme a loro quello stato di miseria tragica in cui è piombato un potente della terra, quando per una ragione qualsiasi s'è messo in rotta col suo Dio, ed ha, giusta la legge religiosa, meritata la sua collera.

E le ragioni per cui ad Alfieri riuscì questa volta di uscir di sè stesso e di dar al suo eroe questa insolita grandezza e idealità, le dà egli stesso; e sono piene d'insegnamenti per tutti, poichè sono una conferma delle nostre dottrine estetiche, e un omaggio

di fatto reso da Alfieri a quel concetto dell' arte che rare volte praticò e che, chiamato a discutere, avrebbe forse ripudiato: tanto è vera la vecchia sentenza, che il poeta fa bene senza saperlo e fa sempre meglio del critico. Ecco dunque le ragioni d'Alfieri:

« Nessun tema lascia maggior libertà al poeta d' innestarvi « poesia descrittiva fantastica e lirica, senza punto pregiudicare « alla drammatica e all' effetto; essendo queste ammissioni o « esclusioni una cosa di mera convenzione, poichè tale espressione « che in bocca di un Romano, di un Greco (e più ancora in bocca « di alcuno de' nostri moderni eroi) gigantesca parrebbe e sforzata, « verrà a parer semplice e naturale in bocca di un eroe d'Israele. « Ciò nasce dall' avere noi sempre conosciuti cotesti biblici eroi « sotto quella sola scorza, e non mai sotto altra, onde siamo ve- « nuti a riputare in essi natura quello che in altri reputeremmo « affettazione, falsità e turgidezza. »

Poi soggiunge:

« Ma credo che questa tragedia non si abbia interamente a giu- « dicare come le altre, colle semplici regole dell'arte; ed io primo « confesso che ella non regge a un tale esame severo. Giudicandola « assai più su la impressione che se ne riceverà, che non su la « ragione che ciascheduno potrà chiedere a sè stesso della im- « pressione ricevuta, io stimo che si verrà così a fare ad un « tempo e la lode e la critica del soprannaturale adoperato in « teatro. »

Infine conchiude:

« In questa tragedia l' autore ha sviluppato o spinta, assai più « oltre che nelle altre sue, quella perplessità del cuore umano « così magica per l'effetto, per cui un uomo appassionato di due « passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa « istessa. Questa perplessità è uno dei maggiori segreti per ge- « nerar commozione e sospensione in teatro. L' autore, forse per « la natura sua poco perplessa, non intendeva questa parte nelle « prime sue tragedie, e non abbastanza ha saputo valersene nelle « seguenti fino a questa, in cui l' ha adoperata per quanto era « possibile in lui. »

Ora dunque, riepilogandole, quelle ragioni che Alfieri mette innanzi timidamente, quasi scusa d' un peccato, sono le uniche e

veramente buone, i fondamenti massimi dell'arte, le condizioni quasi necessarie del suo trionfo. Infatti gli è perchè Alfieri si senti incoraggiato dall'indole meravigliosa e soprannaturale dei personaggi biblici, a rompere la marmorea rigidezza dei suoi tipi e a vestirli della varietà di tinte, e ad atteggiarli in quella libertà di movenze che la natura loro richiedeva; gli è perchè ebbe più rispetto alla verità ed alla natura, che alle preconcette regole dell'arte; gli è perchè non ebbe paura di tradire un male inteso amore di rapidità sforzata e d'unità geometrica, e osò pennelleggiare quel contrasto d'affetti, quella perplessità del cuore umano, così « magica per l'effetto », com'egli dice, e (doveva sottintendere, sebbene gli dovesse dolere il confessarlo) così vera, naturale, così superiore a tutti i precetti poetici, così magica per l'effetto appunto perchè lo attinge alla sorgente di tutta l'arte, al cuore umano: ch'egli, grande talvolta, fu sommo nel *Saul*. Vedete il miracolo: Alfieri un giorno crede che la Bibbia gli accordi la libertà di fare un po' a modo suo, come sentiva e voleva: e fece meglio, per confessione sua, per sentenza di tutta la posterità, di quanto non avesse mai fatto. Solo possiamo meravigliarci, perchè il miracolo della Bibbia non lo faceva sull'animo d'Alfieri il gran libro della natura e della storia, fonte perenne di maraviglioso attestazione del soprannaturale ben altrimenti grandiosa e solenne della leggenda d'un popolo, che per quanto credesse sè stesso il popolo del vero Dio, fu uno dei più oscuri del mondo antico, e, andò disperso nel mondo moderno.

Pertanto quello che importa sopra tutto vedere nella tragedia alfieriana, è Saul stesso. Il dramma, non avendo altro scopo che sviluppare un carattere e una situazione, è ordito colla consueta semplicità, sebbene circa al numero dei personaggi il poeta abbia fatto un'eccezione che a lui stesso sembrava peccaminosa. Siamo nei campi stessi di Gelboe, vicino alla tenda di Saul, alla vigilia della battaglia. Lo Schlegel appuntò l'Alfieri di aver messe le tende di Saul in un luogo desolatissimo, fra due eserciti. Il critico tedesco inciampò in uno sproposito geografico militare. La vallata del Gelboe chiudeva e proteggeva da oriente a mezzogiorno la città di Jezvael, sede ordinaria, poichè capitale fissa Israele non l'aveva ancora, e fu Salomone che la trasportò a Gerusalemme; e Saul, an-

zichè trovarsi fra i due eserciti, si trovava colle spalle appoggiate alla sua città capitale, colla fronte rivolta al nemico, nelle migliori posizioni difensive che le condizioni della contrada e la subitanea irruzione de' Filistei gli consentivano. Era dunque al suo posto, non era circondato da alcun nemico, e non era in luogo desolatissimo, poichè era a poche miglia dalla principale città del suo regno. Egli è in campo con tutti i suoi figli, soldati come lui, e con Micol, a cui nulla vieta di seguire in giorni così solenni il padre e i fratelli. Essa è divisa dallo sposo, ma non perchè, come dice la Bibbia, David l'abbia abbandonata per un'altra donna, o Saul gliel' abbia ritolta quando questi la lasciò per un'altra donna, ma perchè costretto ad andare ramingo e perseguitato non può viverle accanto.

La tragedia comincia appunto, quando David, vagando per quei monti, tenta avvicinarsi alla tenda regale per rivedere la sposa ed il re, e pacificare Saul, offrendogli il suo braccio poderoso per la battaglia imminente. Non cercate, vi ripeto, qui il David della storia e nemmeno quello della leggenda biblica. Egli è il David quale lo dipingevano la voce sacerdotale di Rama, la fantasia innamorata di Micol, la superstizione religiosa di Gionata; quale sapeva mascherarsi ed apparire egli stesso in faccia ad Israello, ma non quale era realmente, e quale è facile scorgerlo tra le linee stesse della leggenda letta e interpretata liberamente. Solo Abner lo conosce, e lo giudica a fondo.

> « . . . . . In armi egli era prode,
> « Nol niego io, no; ma servo appieno ei sempre
> « Di Samuello: e più all' altar, che al campo
> « Propenso assai: guerrier di braccio egli era,
> « Ma di cor, sacerdote. . . . .

Parole, che se da un lato bastano a chiarire che anche Alfieri aveva già penetrato il segreto di quel carattere, dall'altro abbujano anche più la ragione per la quale il poeta non lo dipinse quale dentro l' aveva concepito e quale infatti era. Anzi quel giudizio in bocca ad Abner, nel personaggio odioso della tragedia, dell' uomo reputato l' acerrimo nemico di Davide, come non per-

suade nessuno della famiglia di Saul, persuade anche meno lo spettatore, il quale ha tutte le ragioni di credere che le parole d'Abner non siano che la vile calunnia dettata dall'odio e dall'invidia. David tuttavia accostatosi alla tenda regale è scoperto da Gionata, vede e abbraccia Micol; e consigliato da loro si appiatta in una vicina caverna per aspettare un'occasione opportuna per presentarsi al re. Questi infatti non tarda ad uscir dalla sua tenda. Un'alba più dell'usato serena pare che gli prepari una men triste giornata. Ma basta che Abner pronunci il nome solo di David perchè la doglia un istante sopita si ridesti in tutta la sua acutezza, e in un lamento sublime di sincerità il misero re confessi tutto sè stesso. David, dice Abner,

. . . . . È prima
Sola cagion d'ogni sventura tua . . . .
Saul. Ah! no: deriva ogni sventura mia
Da più terribil fonte... E che? celarmi
L'orror vorresti del mio stato? Ah! s'io
Padre non fossi, come il son, pur troppo!
Di cari figli,... or la vittoria, e il regno,
E la vita vorrei? Precipitoso
Già mi sarei fra gl'inimici ferri
Scagliato io, da gran tempo: avrei già tronca
Così la vita orribile, ch'io vivo.
Quanti anni or son, che sul mio labbro il riso
Non fu visto spuntare? I figli miei,
Ch'amo pur tanto, le più volte all'ira
Muovonmi il cor, se mi accarezzan... Fero,
Impazïente, torbido, adirato
Sempre; a me stesso incresco ognora, e altrui;
Bramo in pace far guerra, in guerra pace:
Entro ogni nappo, ascoso tosco io bevo;
Scorgo un nemico in ogni amico; i molli
Tappeti assirj, ispidi dumi al fianco
Mi sono; angoscia il breve sonno; i sogni
Terror. Che più? chi 'l crederia? spavento
M'è la tromba di guerra; alto spavento

È la tromba a Saúl. Vedi, se è fatta
Vedova omai di suo splendor la casa
Di Saúl; vedi, se omai Dio sta meco.
E tu, tu stesso (ah! ben lo sai), talora
A me, qual sei, caldo verace amico,
Guerrier, congiunto, e forte duce, e usbergo
Di mia gloria tu sembri; e talor, vile
Uom menzogner di corte, invido, astuto
Nemico, traditore....

Abner Or, che in te stesso
Appien tu sei, Saulle, al tuo pensiero,
Deh, tu richiama ogni passata cosa!
Ogni tumulto del tuo cor (nol vedi?)
Dalla magion di que' profeti tanti,
Di Rama egli esce. A te chi ardiva primo
Dir, che diviso eri da Dio? l'audace,
Torbido, accorto, ambizïoso vecchio,
Samuél sacerdote; a cui fean eco
Le sue ipocrite turbe. A te sul capo
Ei lampeggiar vedea con livid' occhio
Il regal serto, ch' ei credea già suo.
Già sul bianco suo crin posato quasi
Ei sel tenea; quand' ecco, alto concorde
Voler del popol d' Israello al vento
Spersi ha suoi voti, e un re guerriero ha scelto.
Questo, sol questo, è il tuo delitto. Ei quindi
D' appellarti cessò d' Iddio l' eletto,
Tosto ch' esser tu ligio a lui cessasti.
Da pria ciò solo a te sturbava il senno:
Coll' inspirato suo parlar compieva
David poi l' opra. In armi egli era prode,
Nol niego io, no; ma servo appieno ei sempre
Di Samuello; e più all' altar, che al campo
Propenso assai: guerrier di braccio egli era;
Ma di cor, sacerdote. Il ver dispoglia
D' ogni mentito fregio; il ver conosci.
Io del tuo sangue nasco; ogni tuo lustro

È d'Abner lustro: ma non può innalzarsi
David, no mai, s'ei pria Saùl non calca.

Saul David?... Io l'odio... Ma la propria figlia
Gli ho pur data in consorte... Ah! tu non sai.
La voce stessa, la sovrana voce,
Che giovanetto mi chiamò più notti,
Quand'io, privato, oscuro, e lungi tanto
Stava dal trono e da ogni suo pensiero;
Or, da più notti, quella voce istessa
Fatta è tremenda, e mi respinge, e tuona
In suon di tempestosa onda mugghiante:
« Esci Saùl; esci Saulle... » Il sacro
Venerabile aspetto del profeta,
Che in sogno io vidi già, pria ch' ei mi avesse
Manifestato che voleami Dio
Re d'Israél; quel Samuéle, in sogno,
Ora in tutt'altro aspetto, io lo riveggo.
Io, da profonda cupa orribil valle,
Lui su raggiante monte assiso miro:
Sta genuflesso Davide a' suoi piedi:
Il santo veglio sul capo gli spande
L'unguento del Signor; con l'altra mano,
Che lunga lunga ben cento gran cubiti
Fino al mio capo estendesi, ei mi strappa
La corona dal crine; e al crin di David
Cingerla vuol: ma, il crederesti? David
Pietoso in atto a lui si prostra, e niega
Riceverla; ed accenna, e piange, e grida,
Che a me sul capo ei la riponga.... — Oh vista!
Oh David mio! tu dunque obbedïente
Ancor mi sei? genero ancora? e figlio?
E mio suddito fido? e amico?... Oh rabbia!
Tormi dal capo la corona mia?
Tu che tant'osi, iniquo vecchio, trema....
Chi sei?... Chi n'ebbe anco il pensiero, pera...
Ahi lasso me! ch'io già vaneggio!...

Abner Pera;

David sol pera: e svaniran con esso,
Sogni, sventure, visïon, terrori.

Splendido annuncio del carattere di Saul, profondo così per artificio poetico come per verità psicologica; che lega fin dal momento lo spettatore intorno a quell'uomo, e gli fa dimenticare ogni altra secondaria sensazione.

Però i figli che sopravvengono, non trovano più il padre di dianzi.... Egli è tornato inquieto, torbo, irato: la speme che poco prima gli era entrata nell'animo, è già sparita; ed egli vuole affrettar la battaglia per troncarsi i dolori e affrettarsi la morte. I figli all'opposto raddoppiano di tenerezza e di pace, per avvivargli nell'animo pensieri di pace e d'amore, e per persuadergli che egli ricupererà tutta la prisca grandezza e che la battaglia non sarà perduta, se consentirà a richiamare seco nella pugna quel David che Micol nella esaltazione del suo amore chiama:

« David, tuo figlio; l'opra tua più bella;
« Docil, modesto; più che lampo ratto
« Nell'obbedirti; ed in amarti caldo,
« Più che i propri tuoi figli.....

E il re alle soavi parole della figlia si sente bagnar gli occhi d'inusitato pianto, e par quasi prossimo a piegare, quando Abner, per rompere quella pericolosa corrente di pensieri, gli consiglia di ritirarsi nel suo padiglione, dicendogli, che egli comanderà l'esercito, e vincerà, poichè alfine

« Nulla è in David......
« La innocenza tranne.

Esclama David, che, uscito dalla caverna e avvicinatosi alla tenda, ha udite le ultime parole. La sortita di Davide è un po' artificiosa; ma la cagione per cui Saul non irrompe subito colla sua spada contro il suo nemico, è palese: Davide viene ad offrire volontario al re il suo capo, e bastano queste parole per disarmarne

la collera. Poichè la nota dominante del Saul d'Alfieri è una rabbiosa e quasi morbosa invidia di tutta la grandezza e virtù di Davide. Cosicchè basta che Davide si umilii perchè Saul si riconcilii e perdoni. In verità il sentimento che muove il Saul della Bibbia, anche nel commento ortodosso, non è così meschino, ma piuttosto un'alta ambizione di regno, e una fiera coscienza della propria dignità. Nè il Davide biblico si umilia, nè riconosce mai il re, e molto meno va ad offrirgli il suo capo. Il vincitore di Golia in questa scena possiede un altro argomento per commuovere il re: quel lembo del manto regale ch'egli stesso gli tagliò indosso nella grotta d'Engaddi, quand' era in suo potere ucciderlo; fatto fino allora ignorato da Saul e che finisce col vincerlo:

« . . . . . Mio figlio, hai vinto.... hai vinto.
« Abner, tu mira ed ammutisci . . . . .

E Davide è eletto capitano supremo dell'imminente battaglia, e ricoverato nel padiglione stesso di Saul; e la ormai completa famiglia di Saul si ritrae a festeggiare a lieto banchetto la riconciliazione.

Iridi di cielo nemboso, Micol stessa presentisce non lontano lo scoppio d'un' alta tempesta: narra ella stessa al suo David d'aver udito il padre susurrare

« . . . . . non so che, in sè stesso,
« Di sacerdoti traditor; d' ignota
« Gente nel campo; di virtù mentita....
« Rotte parole, oscure, dolorose,
« Tremende a chi di David è consorte
« E di Saulle è figlia. ..

Infatti Saul esce di nuovo dalla sua tenda, accigliato, fosco, turgido di nuove e più fiere procelle. I dolci conforti dei figli lo fastidiscono; il sereno stesso del cielo gli è uggioso; ogni più innocente e sottomessa parola di Davide gli cela un' insidia e un insulto; e il nome stesso di Dio proferito da quelle labbra gli suona amaro e oltraggioso:

« Ma sempre a me d'Iddio tu parli: eppure,
« Ben tu il sai, da gran tempo, hammi partito
« Da Dio l'astuta ira crudel tremenda
« De' sacerdoti. Ad oltraggiarmi, il nomi?

Finalmente i suoi occhi si posano su un brando che pende al fianco di Davide, un brandó nuovo ch' egli non ha mai veduto che non è quello che egli gli diede. Nuova cagione di sospetto, nuova scintilla al crescente incendio.

« Qual brando è questo? ei non è già lo stesso
« Ch' io di mia man ti diedi...

E Davide incontanente gli dice subito che è la spada di Golia già appesa al sacro tempio e involta nell'Efod sacro, che, trovandosi inerme e perseguitato, chiese ed ottenne.

Saul Ed egli?...
David Diemmela.
Saul Ed era?
David Achimeléch.

A ognuna di queste domande, a ognuna di queste risposte, sentite l'ira di Saul rombare e crescere, montare come lava da un vulcano incandescente, fino a che all'ultimo trabocca e dilaga, schianta tutto quanto si para sul suo cammino. Tramortiscono i circostanti: David, Gionata, Micol cercano invano le preghiere più fervide, le voci più affettuose, per arrestare quella piena infocata; ma lo scoppio stesso esaurisce l'estrema possa del vecchio re, e come face consunta dal suo medesimo ardore cade inerte e quasi esanime al suolo.

Allora Gionata e Micol si stringono intorno a David, perchè versi ancora una volta sull'anima esulcerata del padre loro il balsamo di quel canto che tante volte lo guarì; e Davide consente, e incomincia. Forza di tempo mi vieta di leggervi per intero le due canzoni liriche che d'altro canto conoscerete: notate solo come Davide cerca indovinare e secondare tutti i più arcani moti del

cuore che deve curare. Prima suppone che la memoria dell'antica prodezza debba scuoterlo ed esaltarlo: ed ecco gli fa passar dinanzi i giorni gloriosi in cui Ammon, Edom, Moab, Soba, Amalech andavano dispersi in polve innanzi

« Saul, torrente al rinnovar dell'anno (*che*)
« Tutto innonda, scompon, schianta, travolve.

E questi ricordi de' suoi antichi trionfi richiamano dal letargo l' infermo, e lo fanno rivivere ne' suoi fervidi anni. Ma ohimè! egli è vecchio, affranto, impotente; e il grido di guerra è quasi un'ironia per lui.... L' ozio, l'oblìo, la pace lo chiamano, e par che egli col pensiero li invochi e li precorra. Ed ecco Davide mutar tenore al suo canto, e intuonar subito l' idillio della pace e della domestica felicità.

« L' una sua figlia slaccia
« L' elmo folgoreggiante:
« E la consorte amante,
« Sottentrando, lo abbraccia:
« L' altra l' augusta fronte
« Dal sudor polveroso
« Terge, col puro fonte:
« Quale un nembo odoroso
« Di fior sovr' esso spande:
« Qual le man venerande
« Di pianto bagna:
« E qual si lagna,
« Ch' altra più ch' ella faccia.
« Ma ferve in ben altr' opra
« Lo stuol del miglior sesso.
« Finchè venga il suo amplesso,
« Qui l' un figlio si adopra
« In rifar mondo e terso
« Lo insanguinato brando:
« Là, d' invidia cosperso,
« Dice il secondo: e quando

« Palleggerò quest' asta,
« Cui mia destra or non basta?
« Lo scudo il terzo,
« Con giovin scherzo,
« Prova come il ricopra.
« Di gioja lagrima
« Su l' occhio turgido
« Del re si sta:
. . . .

Oh, esclama al canto soave il re:

« Felice il padre di tal prole! Oh bella
« Pace dell' alma!... Entro mie vene un latte
« Scorrer mi sento di tutta dolcezza.... —

Ma, ahimè! molto più forte di quella stilla di balsamo è la febbre che lo consuma. Quando Davide cantava la guerra, Saul invocava la pace; quando David cantò la pace, Saul invocò la guerra: campo egli stesso di guerra più profonda. Il cantore, soprannaturale davvero per inimitabili passioni, riprende l' inno di guerra poco prima interrotto; e Saul pare che ne beva come prima il magico incanto, quando David tocca il tasto pericoloso della sua vittoria contro il Filisteo, e pronuncia la parola più imprudente che gli potesse uscir dalle labbra:

« E il Filisteo perseguo,
« E incalzo, e atterro, e sperdo; e assai ben mostro
« Che due spade ha nel campo il popol nostro.

Oh non l' avesse mai detto!

« Chi, chi si vanta? Havvi altra spada in campo,
« Che questa mia, ch' io snudo? Empio è, si uccida,
« Pera chi la sprezzò.

E i figli lo scongiurano, lo disarmano: allontanano David; tra-

scinano il padre minaccioso ancora, fulminante d'ira, entro la tenda.

L'atto quarto che Alfieri, sempre per quella ragione, che non aveva veduto l'importanza del conflitto politico tra il re e il sacerdote, chiama *oziosо*, contiene la scena celebre tra Saul e Achimelech. Io mi contenterò di leggervela, poichè la sua bellezza parla da sè, e ormai ne dicemmo abbastanza per chiarirne il significato e lo scopo.

SCENA IV.

Saul, Gionata, Abner, Achimelech, soldati.

Abn. Re, s'io ti torno innante, anzi che rivi
Scorran per me dell' inimico sangue,
Alta cagione a ciò mi sforza. Il prode
Davidde, il forte, in cui vittoria è posta,
Non è chi il trovi. Un' ora manca appena
Alla prefissa pugna: odi, frementi
D' impaziente ardore, i guerrier l' aure
Empier di strida; e rimbombar la terra
Al flagellar della ferrata zampa
De' focosi destrieri: urli, nitriti,
Sfolgoreggiar d' elmi e di brandi, e tuoni
Da metter core in qual più sia codardo; ....
David, chi 'l vede? — ei non si trova. — Or, mira,
(Soccorso in ver del ciel!) mira chi in campo
In sua vece si sta. Costui che in molle
Candido lin sacerdotal si avvolge,
Furtivo in campo, ai Benjamiti accanto,
Si appiattava tremante. Eccolo: n' odi
L' alta cagion, che a tal periglio il guida.
Ach. Cagion dirò, s'ira di re nol vieta...
Saul Ira di re? tu dunque, empio, la merti?....
Ma, chi se' tu?... Conoscerti ben parmi.
Del fantastico altero gregge sei
De' veggenti di Rama?
Ach. Io vesto l' Efod:

Io, dei Leviti primo, ad Aròn santo,
Nel ministero a che il Signor lo elesse,
Dopo lungo ordin d'altri venerandi
Sacerdoti, succedo. All'arca presso,
In Nobbe, io sto: l'arca del patto sacra,
Stava anch'ella altre volte al campo in mezzo:
Troppo or fia, se vi appare, anco di furto,
Il ministro di Dio: straniera merce
È il sacerdote, ove Saulle impera:
Pur non l'è, no, dove Israél combatte;
Se in Dio si vince, come ognor si vinse. —
Me non conosci tu? qual maraviglia!
E te stesso conosci? — I passi tuoi
Ritorti hai dal sentier, che al Signor mena;
Ed io là sto, nel tabernacol, dove
Stanza ha il gran Dio; là dove, è già gran tempo,
Più Saúl non si vede. Il nome io porto
D'Achimeléch.

Saul Un traditor mi suona
Tal nome: or ti ravviso. In punto giungi
Al mio cospetto. Or di': non sei tu quegli,
Che all'espulso Davidde asilo davi,
E securtade, e nutrimento, e scampo,
Ed armi? E ancor, qual arme! il sacro brando
Del Filisteo, che appeso in voto a Dio
Stava allo stesso tabernacol, donde
Tu lo spiccavi con profana destra,
E tu il cingevi al perfido nemico
Del tuo signor, del sol tuo re? — Tu vieni,
Fellone, in campo a' tradimenti or vieni:
Qual dubbio v'ha?

-ch. Certo, a tradirti io vengo:
Poichè vittoria ad implorare io vengo
All'armi tue da Dio, che a te la niega.
Son io, sì, son, quei che benigna mano
A un Davidde prestai. Ma, chi è quel David?
Della figlia del re non è egli sposo?

Non il più prode infra i campioni suoi?
Non il più bello, il più umano, il più giusto
De' figli d' Israél? Non egli, in guerra,
Tua forza e ardire? entro la reggia, in pace,
Non ei, col canto, del tuo cor signore?
Di donzelle l' amor, del popol gioja,
Dei nemici terror; tale era quegli,
Ch' io scampava. E tu stesso agli onor primi,
Di', nol tornavi or dianzi? e nol sceglievi
A guidar la battaglia? a ricondurti
Vittoria in campo? a disgombrar temenza
Dalla rotta che in cor ti ha posta Iddio? —
Se danni me, te stesso danni a un tempo.

Saul Or, donde in voi, donde pietade? in voi,
Sacerdoti crudeli, empj, assetati
Di sangue sempre. A Samuèl parea
Grave delitto il non aver io spento
L' Amalechita re, coll' armi in mano
Preso in battaglia; un alto re, guerriero
Di generosa indole ardita, e largo
Del proprio sangue a pro del popol suo. —
Misero re! tratto a me innanzi, in duri
Ceppi ei venìa: serbava, ancor che vinto,
Nobil fierezza, che insultar non era,
Nè un chieder pur mercè. Reo di coraggio
Parve egli al fero Samuél: tre volte
Con la sua man sacerdotale il ferro
Nel petto inerme ei gl' immergea. — Son queste,
Queste son, vili, le battaglie vostre.
Ma, contra il proprio re chi la superba
Fronte innalzar si attenta, in voi sostegno
Trova, e scudo, ed asilo. Ogni altra cura,
Che dell' altare, a cor vi sta. — Chi sete,
Chi sete voi? Stirpe malnata e cruda,
Che dei perigli nostri all' ombra ride;
Che, in lino imbelle avvoltolati, ardite
Soverchiar noi sotto l' acciar sudanti;

Noi, che fra il sangue, il terrore e la morte,
Per le spose, pe' figli, e per voi stessi,
Meniam penosi orridi giorni ognora.
Codardi, or voi, men che oziose donne,
Con verga vil, con studïati carmi,
Frenar vorreste e i brandi nostri, e noi?

Ach. E tu, che sei? re della terra sei:
Ma, innanzi a Dio, chi re? — Saúl, rientra
In te; non sei che coronata polve. —
Io: per me nulla son; ma fulmin sono,
Turbo, tempesta io son, se in me Dio scende:
Quel gran Dio, che ti fea; che l'occhio appena
Ti posa su: dov'è Saúl? — Le parti
D'Agág mal prendi; e nella via d'empiezza
Mal tu ne segui i passi. A un re perverso
Gastigo v'ha, fuor che il nemico brando?
E un brando fere, che il Signor nol voglia?
Le sue vendette Iddio nel marmo scrive;
E le commette al Filisteo non meno
Che ad Israél. — Trema, Saúl: già in alto,
In negra nube, sovr'ali di fuoco
Veggio librarsi il fero angel di morte:
Già, d'una man disnuda ei la rovente
Spada ultrice; dell'altra, il crin canuto
Ei già ti afferra della iniqua testa:
Trema, Saúl. — Ve' chi a morir ti spinge:
Costui; quest'Abner, di Satàn fratello;
Questi, che il vecchio cor t'apre a sospetti;
Che, di sovran guerrier, men che fanciullo
Ti fa. Tu, folle, or di tua casa il vero
Saldo sostegno rimovendo vai.
Dov'è la casa di Saúl? nell'onda
Fondata ei l'ha; già, già, crolla; già cade;
Già in cener torna: è nulla già.

Saul Profeta
De' danni miei, tu pur de' tuoi nol fosti.
Visto non hai, pria di venirne in campo,

Che qui morresti: io tel predíco; e il faccia
Abner seguire. — Abner mio fido, or vanne;
Ogni ordin cangia dell' iniquo David;
Chè un tradimento ogni ordin suo nasconde.
Doman si pugni, al sol nascente; il puro
Astro esser de' mio testimon di guerra.
Pensier maligno, io 'l veggio, era di David,
Scegliere il sol cadente a dar nell' oste,
Quasi indicando il cadente mio braccio:
Ma, si vedrà. — Rinvigorir mi sento
Da tue minaccie ogni guerrier mio spirto;
Son io 'l duce domane: intero il giorno,
Al gran macello ch' io farò, fia poco. —
Abner, costui dal mio cospetto or tosto
Traggi, e si uccida....

Gion. Oh ciel! padre, che fai?
Padre....

Saul Taci. — Ei si sveni; e il vil suo sangue
Su' Filistei ricada.

Ab. È già con esso
Morte.....

Saul Ma, è poco a mia vendetta ei solo.
Manda in Nob l' ira mia, che armenti e servi,
Madri, case, fanciulli uccida, incenda,
Distrugga, e tutta l' empia stirpe al vento
Disperda. Omai, tuoi sacerdoti a dritto
Dir ben potranno: « Evvi un Saúl. » Mia destra
Da voi sì spesso provocata al sangue,
Non percoteavi mai: quindi sol, quindi,
Lo scherno d' essa.

Ach. A me il morir da giusto
Niun re può torre: onde il morir mi fia
Dolce non men che gloríoso. Il vostro,
Già da gran tempo, irrevocabilmente
Dio l' hà fermato: Abner, e tu, di spada,
Ambo vilmente; e non d'ostile spada,
Non in battaglia. — Or vadasi. — D' Iddio

Parlate all' empio ho l' ultime parole,
E sordo ei fu: compiuto egli è il mio incarco:
Ben ho spesa la vita.

Saul Or via, si tragga
A morte tosto; a cruda morte, e lunga.

E non ho da aggiungere parola se non ammirare e commuovermi. Credo però che la lettura vi avrà reso anche più evidente quello che poc'anzi io vi diceva: che qui il contrasto non è tra il sacerdote politico, astuto, interessato, e il re difensore de' suoi diritti, geloso della sua podestà, intollerante del giogo sacerdotale; ma tra il sacerdote pio, credente, convinto, puro, e un Re violento persecutore e tirannico, tra insomma, come dissi e mi piace ripetere, tra l' empietà e la religione. Non cessa il duello d' essere nobile, ma sarebbe assai più interessante se fosse storico. E qui sta tutto l' errore d'Alfieri, poichè tornano in proposito le parole di Manzoni citate nella scorsa lezione sul Giulio Cesare. L'invenzione poetica nei soggetti di indole storica, ha i suoi limiti, le sue norme, tanto nelle ragioni della storia come in quelle dell' arte. Inventare per completare, rinvigorire un concetto, un periodo, un personaggio storico è lecito, e può essere utile spesso e necessario talvolta. Invertire, per capovolgere, falsare, piegare la storia a beneficio esclusivo d' un concetto o forse d' un capriccio del poeta, non lo può essere mai. E non lo può essere, non perchè violi questo o quel precetto, questa o quella autorità, ma perchè vi si oppone non solo la legge della verità storica, ma quella dell' arte medesima. Poichè nulla vieta all' arte trattare soggetti di mera immaginazione, in cui di vero non vi sia che il verosimile o della storia o della vita: ma quando l' arte assume un soggetto storico, ella si prende pur l'assunto di nobilitare, di elevare, poetizzare col prestigio suo quel soggetto, e crea nello spettatore o nel lettore la giusta aspettazione, che gli sarà offerto quel quadro e quel personaggio storico, e non un altro; qualsiasi o falsato o immaginario. Che se quell' aspettazione è delusa, non solo è tradita la storia, ma l' arte stessa ne soffre, poichè non posando la parte inventata sopra la base solida del vero e del verosimile storico, nasce tra la storia e la poesia, tra l'ideale e il reale, quella sto-

natura, quell' antitesi, quel vuoto che raffredda la fantasia, confonde la ragione e scema l'effetto, che si attendeva dal connubio promesso e aspettato del bello e del vero.

Mi chiederete forse come mai, ad onta della sua poca realtà storica, questo effetto non vada perduto, nella scena or ora letta d'Alfieri? Rispondo: perchè l'effetto deriva più dallo stato d'animo dello spettatore che dall'opera del poeta. In ogni paese, e specialmente in Italia, vi sono due sorta di pubblici: i credenti e i religiosi: gl' increduli e gli indifferenti, che fanno tutt' uno. Ora i credenti, per una più lunga tradizione ed educazione, non vedono da tempo oramai immemorabile altro *Achimelech*, altro *Saul*, o altro *David* che quello che la Chiesa, la scuola e la interpretazione ortodossa ha loro foggiati; e poichè quelli d' Alfieri sono non solo conformi ai tipi autenticati dalla fede, ma e' li abbella e li poetizza e li anima, così i credenti si immedesimano senza sforzo al pensiero del poeta, si famigliarizzano subito ai suoi personaggi così rassomiglianti agli storici o creduti tali; compiangono Saul ossesso dello spirito malvagio, ammirano David l'eletto campione del Signore, venerano Achimelech il santo sacerdote; e accordano alla finzione drammatica che loro conviene, il pieno consenso di tutte le loro facoltà.

I non credenti sono logicamente portati a considerare tutta questa storia di Saul, e in generale la Bibbia, come la consideravano press' a poco i filosofi dell' Enciclopedia, come una storia artefatta e manipolata dai sacerdoti pei loro fini e interessi particolari, e però tanto meno certa e credibile, quanto più è mescolata al soprannaturale o al teologico. Sceverare la storia dalla leggenda sacerdotale o la sacerdotale dalla popolare, quindi il sovrannaturale dal naturale, il credibile dal non credibile, non è opera degli indifferenti o degl' increduli sistematici. Un secolo fa si diceva con Voltaire o con Bailly: « tutto è opera di preti »; e si negava tutto per ignorar tutto. Gli increduli, gli indifferenti fanno altrettanto. Al più, se si para loro dinanzi un Achimelech o un Samuele qualsiasi, il primo, essendo prete, non può essere che un impostore: il secondo, essendo il suo nemico, che un giusto. Quindi anche l'*Achimelech* d'Alfieri, quanto più si sforza a parere convinto, a svestirsi d' ogni interesse terreno, a perorare solo la

causa del suo Dio e del suo altare, tanto più è sospetto, e tanto meno è creduto: e quanto più Saul diffida della sua ipocrisia, lo investe de' suoi rimproveri, gli strappa dal volto un lembo di maschera, lo colpisce della giusta sua collera; tanto più il pubblico degli increduli si commuove e si esalta, parendogli quasi di notare in Saul la voce stessa della loro coscienza, offesa dagli abusi della podestà sacerdotale, che rivendica i diritti della podestà civile.

Da 80 anni e più si batte le mani a questa scena dalle due parti, con questo duplice intento. I credenti applaudono, perchè credono che ad Achimelech resti il sopravvento morale della giustizia, della santità, del martirio: e non hanno torto. I non credenti applaudono, perchè giudicano che ogni accusa di Saul sia vera, e che egli sia nel suo diritto nello smascherare un ipocrita e nel punire un ribelle: e hanno ragione. Nel fatto essi non sono che zimbello del miraggio in cui li avvolge Alfieri, che fece d'Achimelech un personaggio oscuro, equivoco, secondario, che non ha abbastanza del sacerdote politico per dar vinta la causa a Saul, nè abbastanza del sacerdote santo per darla vinta al tempio, e non un tutto insieme, un carattere abbastanza chiaro e deciso per creare una forte situazione drammatica e sviluppare con pienezza artistica il vero concetto storico della lotta della monarchia e del sacerdozio, espressa in quella leggenda semitica.

Ma ancor contrastato dagli ultimi crepuscoli, albeggia il secondo giorno: giorno finale di battaglia e di morte. Davide è costretto a fuggire di nuovo la collera di Saul, a separarsi dalla sua Micol, ad allontanarsi dal campo. Esce Saul vaneggiante, inseguito dall'ombra adirata di Samuele, attorniata in breve da una schiera di altre ombre insanguinate, tra cui sovrastano i fanciulli d'Achimelech e de' suoi figli. È una delle scene di delirio più tremende che il Teatro conosca, tanto più efficace e terribile quanto più sembra giustificata dallo stato di mente di Saul. E chi non ha veduto in questo momento Gustavo Modena, non può dire d'aver veduto nè Saul nè Alfieri. Quel gesto, quella voce, quello sguardo non si dimenticano più. A un certo punto quando Saul crede di sentirsi dietro la testa la mano scarnificata di Samuele abbrancargli la corona, Modena faceva un gesto che sollevava pallido

di spavento e frenetico d'orrore tutto il teatro. Io non so che valore avessero i Rosci, i Talma, i Garrick, ma non credo che nessuno di loro abbia mai superato Gustavo Modena. Egli fondò la scuola scenica moderna, portandovi la verità e la naturalezza, scacciandone l'accademia e la convenzione. Egli fu in Italia il Manzoni della scena: la Ristori, il Salvini, il Rossi sono suoi scolari; ma sebbene grandi non raggiunsero il maestro. Ed oltre che un sommo attore, era un grande patriotta. A Bologna nel 48 incominciò la rivoluzione, recitando i versi di Paolo nella *Francesca:*

> « Per te, per te che cittadini hai prodi,
> « Italia mia, combatterò . . . .

A Roma fu rappresentante del Popolo, e sua moglie infermiera. Ma era un repubblicano più austero di Mazzini, e non volle dire neanche alla Monarchia, il *se no, no:* disse addirittura di no. Del resto quell'istrione aveva delle idee da filosofo e dei costumi da quacchero. Viveva povero, oscuro, solitario, nella santa compagnia d'una donna idolatra del suo ingegno e della sua virtù, che gli sopravvisse poco e gli volle essere sepolta daccanto. Io l'ho conosciuto, ed egli mi ha amato. Nel chiudere queste lezioni su Alfieri, un fuggevole ricordo al suo più grande interprete non deve esservi grave.

Ma Saul è desto dal suo delirio da un lontano fragore di battaglia; sentendo rinascere col senno l'antico spirito guerriero, chiede tremante d'impazienza le sue armi:

> « . . . . L'elmo, lo scudo, l'asta,
> « Tosto or via, mi si rechi: or tosto l'arme,
> « L'arme del re. Morir vogl'io, ma in campo.

Ma non sono ancora dati gli ordini della pugna: Il re non è ancora sceso ad incontrar il nemico, che Abner corre ad annunziare che la battaglia, prima che incominciata, è perduta, che il Filisteo da ogni lato innonda e fra un istante sarà chiuso ogni scampo di fuga. Saul non vuol credere: rinfaccia di codardia i suoi luogotenenti, i suoi medesimi figli.

.... Oh cielo! (*esclama Abner*).... I figli tuoi....
No, non fuggiro.... Ahi miseri!...
T' intendo: (*interrompe Saul*)
Morti or cadono tutti....

Che altro avanza anche a lui se non morire? Ognuno s'allontani, Abner tragga seco in securtà la figlia; a forza anco, s'è mestieri, la tragga: e sia lasciato solo.

Resiste Micol; vuol restare Abner: ma il re l'impone. I Filistei rumoreggiano più davvicino, e il re è solo quasi circuito dai suoi nemici... senza figli, senza amici, senza servi... preparandosi all'ultimo atto che deve liberarlo da ogni viltà e da ogni dolore.

« .... Oh figli miei!... — Fui padre. —
« Eccoti solo, o re; non un ti resta
« Dei tanti amici, o servi tuoi. — Sei paga,
« D' inesorabil Dio terribil ira? —
« Ma, tu mi resti, o brando: all' ultim' uopo,
« Fido ministro, or vieni. Ecco già gli urli
« Dell' insolente vincitor: sul ciglio
« Già lor fiaccole ardenti balenarmi
« Veggo, e le spade a mille... — Empia Filiste
« Me troverai, ma almen da re, qui... morto.

Noto che Saul è il solo degli eroi biblici che si uccida da sè. Il suicidio era rigorosamente vietato dalla legge mosaica; e solo un uomo abbandonato interamente dal Signore e posseduto dallo spirito infernale, poteva tentarlo.

In Saul noi chiudiamo il nostro studio sul Teatro d'Alfieri; poichè d'ora innanzi non ci resterebbe che ripetere quanto abbiamo sinora continuamente discorso. Alfieri, come è noto, oltre le otto tragedie che abbiamo esaminate, ne scrisse altre dieci: la *Mirra*, l'*Agide*, il *Timoleone*, il *Don Garzia*, la *Congiura de' Pazzi*, la *Merope*, la *Maria Stuarda*, la *Rosmunda*, l'*Ottavia*, l'*Alceste*, oltre a una traduzione dell'*Alceste* stessa d'Euripide. Ma in tutte noi troveremmo ripetuta per una fila di specchi la medesima immagine.

Unità persino forzata d'azione, rapidità persino violenta di sviluppo, concisione persino contorta di dialogo, scarsezza spesso avara d'immagini, vigoria sovente aspra di pensieri, uniformità di poco variata di tipi, monotonia rare volte interrotta di sentimenti, amore fin troppo teatrale di catastrofi, prevalenza del concetto politico sul filosofico; predominio dell'eroe sull'uomo, della patria sulla famiglia, dell'eroismo sull'amore, dell'uomo sulla donna, del terribile sul pietoso; e infine un tipo unico non imitato, non imitabile di tragedia, in cui quali pur siano i vizi della scuola, l'imperfezione dell'arte, le offese alla realtà storica od all'idealità umana, senti vivere sempre un cuore ardente, un animo virile, uno spirito originale, una coscienza convinta, un carattere intemerato, un uomo integro, maggiore di tutta l'epoca sua, maggiore a molti grandi anche della passata e della futura; un uomo da cui si può e si deve dissentire spesso, ma che non si può a meno d'ammirare, di riverire, di ringraziare per il bene fatto all'arte nazionale, versandole nelle vene guaste dal veleno accademico e arcadico, la sostanza corroborante d'un pensiero virile, patriottico, civile, germe di più alto e rigoglioso rinascimento.

E del suo stile? dirà taluno. In verità chi ha parlato dell'uomo dovrebbe aver parlato dello stile: ma poichè si vuol dividere l'indivisibile, e del resto le applicazioni giovano sempre, v'attendo alla prossima lezione e ne discorreremo.

LEZIONE VENTOTTESIMA.

Dello stile d'Alfieri e dello stile in generale.

Stile e carattere sono tutt'uno. — Chi dice stile alfieriano, dice qualcosa di originale, di distinto e di preciso. — A dar perfezione allo stile richiedonsi altre qualità. — Sopra tutto lo spirito attento d'osservazione. — Una facoltà d'analisi e di sintesi. — Potenza d'assimilare e riprodurre l'oggetto. — Stile e arte si identificano. — D'alcune di queste facoltà Alfieri difettava. — D'altre era ricchissimo. — Difetti dello stile: abusi di tronchi e di trasposizioni violente. — Ragioni dell'autore. — La vecchia rettorica non ha diritto di censurare lo stile d'Alfieri. — La nostra critica solo ha questo diritto. — Giudicando dal concetto delle sue tragedie, abbiamo giudicato della sua forma. — La quistione dell' arte è legata intimamente alla lingua. — Ma in Italia anche più. — Dove manca non solo una lingua comune parlata, ma anche scritta. — Lite della lingua in Italia. — Da quali cause inasprita. — La mancanza della lingua parlata e la confusione della scritta influiscono perniciosamente sullo stile. — La lingua è un corpo vivo ed organico. — Sue evoluzioni e trasformazioni a seconda del pensiero. — La lingua viva però è la moderna. — Legge degli arcaismi e neologismi. — Legge de' barbarismi. — Chiudiamo prima la porta alle idee forestiere, e la chiuderemo alle parole. — Gli arcaismi non sono un rimedio ai barbarismi. — Anche i trecentisti e cinquecentisti seguivano l' uso vivente.

Dello stile tragico d'Alfieri il discorso può essere molto breve o molto lungo, secondo il punto donde lo si considera e lo scopo a cui si mira. Se non si vuole che riguardarne la fattezza esteriore e considerarne il primo e più sensibile aspetto, vorrei dire che esso è così spiccato ed appariscente che l'aggiungere dell'altro al già detto potrebbe piuttosto oscurare che chiarire. Se quella

sentenza del Buffon, or quasi logorata dall'uso e dall'abuso, « lo stile è l'uomo, » fosse una definizione e non una immagine, ben pochi potrebbero essere citati a testificarne la verità, come l'Alfieri.

Chi conosce Alfieri, conosce anche una maniera particolare di sentire, di pensare, di poetare che non è pericolo possa confondersi con nessun'altra. Un verso solo annuncia Alfieri tra una calca di poeti. Per questo rispetto è divenuto proverbiale: tragedia alfieriana, verso alfieriano, maniera alfieriana dicono qualcosa di distinto, di preciso, di individuale, che veduto una volta non ha più bisogno di illustrazione. Gli è come dire stile dantesco o manzoniano, maniera michelangiolesca o raffaellesca. Per questo egli s'uguaglia ai sommi; poichè qualunque sia il pregio di quel suo stile, egli ne ha uno e tanto proprio e scolpito, che nella storia dell'arte si contrassegna col suo nome. Ed è molto. Non è tutto, ma è il principale. Avere uno stile vuol dire per lo meno avere un carattere, una fisonomia, un'anima e una vita propria. Però, dice bene il Bonghi, confutando il Costa, che li voleva distinti, che carattere e stile sono tutt'uno, e che gli antichi non facevano distinzione alcuna di carattere, genio, stile, figura, forma e *ratio scribendi*.

Certo a rendere relativamente perfetto il suo stile scarseggiavano alcune doti, ed altre mancavano affatto: ma più voi scandagliate e analizzate, e più scoprite che sono quelle medesime doti che mancavano e scarseggiavano, in tutto o in parte, al suo carattere, al suo pensare, al suo sentire ed al suo giudicare, all'anima sua.

Poichè, oltre quelle del carattere, molte altre condizioni si richiedono a dar perfezione al suo stile: sopra tutto, credo, queste tre:

1.° Uno spirito d'osservazione attento, spassionato ed acuto, subbiettivo insieme ed obbiettivo, portato ad un tempo sul mondo interiore ed esteriore, che arricchisca sempre più l'animo dell'artista di nuove sensazioni, di nuove immagini e di nuovi pensieri, e gli ampliino e rinnovino di continuo il materiale su cui deve lavorare.

2.° Una doppia facoltà d'analisi e di sintesi dell'oggetto destinato alla rappresentazione: di analisi per scomporlo nei suoi varj

elementi, vederlo in tutti i suoi rapporti, percepirlo in tutte le suo forme, seguirlo in tutti i suoi periodi, considerarlo in tutti i suoi effetti; di sintesi per rifare la via, ricomporlo e riunificarlo.

3.° Una potenza altrettanto grande di assimilazione e riproduzione dell'oggetto così scomposto e ricomposto, vale a dire l'abilità di assorbirlo, trasformarlo, riprodurlo in sè stesso senza togliere nulla alla sua realtà primitiva, trasfondendole una specie di seconda natura, che è la vita, e la natura medesima dell'artista: che è il suo stile.

Però a questo punto arte e stile si equivalgono e si pareggiano, e non si distinguono che in questo, che l'arte è tolta a significare la potenza astratta generica di quella creazione, e lo stile la sua potenza concreta e individuale.

Ora Alfieri, come dissi, d'alcune di queste particolarità difettava, d'altre era privo affatto, e in una sola era dovizioso. Difettava di spirito di osservazione, senza cui non varietà di sensazioni, non copia d'immagini, non ricchezza di pensieri, non abilità di raffronti, non tesoro d'esperienza. Era forte nella sintesi, ma non altrettanto nell'analisi: ricomponeva tosto e potentemente le parti dell'oggetto percepito, ma non lo percepiva tutto; ne vedeva un lato solo, ne trascurava i punti medj, non ne afferrava i legami, non ne sapeva seguire le transizioni e gli avvolgimenti. Era invece potente nell'assimilazione e nella riproduzione: epperò era artista: ma non assimilando che pochi oggetti, e di quelli soltanto poche parti, non riusciva a ripetere gagliardamente che sè stesso in poche e invariate immagini, ed era condannato a quello stile arido nella sua energia, monotono nella sua sonorità, contratto nella sua brevità, che lo colloca bensì fra gli artisti originali, ma per essere da un lato solo osservabile e in un aspetto solo grande, gli toglie il posto d'artista sovrano.

Ciò detto, sarebbe per noi quasi un discorso senza sugo il parlare dei difetti e dei pregi del suo stile. Glieli notarono i suoi contemporanei; e se ne confessò e se ne difese egli stesso. Leggete le lettere del Cesarotti, del Calsabigi, i giudizj del Lampredi, del Parini, del Monti, del Centofanti; e avrete tutto il bene e il male che si può dire di lui.

I maggiori meriti attribuitigli furono la breviloquenza e l'energia; e vi fu citato, per esempio di tutti, il famoso verso:

« Scegliesti? — Ho scelto. — Emon? — Morte. — L'avrai.

All'opposto le mende delle quali è comunemente tacciato, sono la oscurità e la durezza nascenti dai troppi *io, tu, pur*.... dall'abuso di infiniti tronchi, *udir, veder, pensar,* e più che tutto dalle forzate e contorte trasposizioni, tra le quali quella famosa già censurata dal Calsabigi:

« I' lo tengh' io finora
« Quel che non vuoi tu, trono;

e l'altra sebben tollerata dal Parini, che in fatto di trasposizioni, traspositore egli pure temerario, è giudice sospetto:

« Fa, di rispetto menzognero all'alma
« Tua infida, atroce, ambiziosa, velo.

Dove insieme all'iperbato violento, è notevole il sopraccarico di quei tre epiteti, vizio nel quale cade spesso chi del pensiero non vede che i contorni vaghi e generici, e volendogli aggiungere forza e chiarezza non fa altro che ravvolgerlo di nuove parole, che analizzate o non s'accozzano o cozzano insieme e svigoriscono e oscurano quasi sempre quel che pretenderebbero invigorire o illustrare.

Del resto da queste ed altrettali accuse non è difficile ad Alfieri difendersi, sia perchè ad ogni difetto egli può opporre l'equivalente d'un pregio che lo compensa, sia perchè i suoi critici, avendo comuni con lui i modi di concepire e praticar l'arte, non hanno il diritto d'offendersi di poche macchie dopo que' secoli di tenebre pesati sul teatro tragico italiano, e che solo l'Astigiano ebbe la forza di rompere, se non di sperdere e di radere del tutto.

Alfieri in faccia a' critici del suo stile ha ragione di dire: Voi accettate con me la tragedia classica: voi lodate le mie tragedie, e le dite conformi a tutte le buone regole: voi consentite che il

verso tragico debba avere un'armonia forte e sostenuta, così lontana dal canto della lirica, come dalla magnificenza dell'epica, che ci sia uno stile tragico buono per tutte le epoche e per tutti i luoghi, per tutte le passioni e per tutti i caratteri, per tutti i tempi e tutti i luoghi, senza mistura d'altri stili, senza profanazione d'altri generi: ebbene allora consentite anche che il mio stile tragico sia il migliore di quanti sonosi usati finora nella migliore tragedia classica sin qui conosciuta. Leggete il *Torrismondo*, leggete la *Sofonisba*, leggete anche la *Merope*, e poi ditemi se lo stile di quelle tragedie, sebbene meno oscure, meno dure, meno forti, sia lo stile tragico che voi avete vagheggiato.... E continua l'Alfieri: ridotta a tali termini la questione, sarà di alcuna decina di versi più o meno: ma voi non potete per pochi versi condannarmi. Anzitutto se sono oscuro, sono anche energico, e mi schiarirà la libertà; se sono duro, anch' io lo so, pensar vi fo! Poi consento anch' io che qua e là sia caduto nel l'ambiguo o nel contorto. Ma, vedete, ho lavorato dieci anni a rifare, a ripulire, a schiarire la mia tragedia il *Filippo*, l'ho riverseggiata quattro volte, e ho concluso a dire che non avrei mai dovuto cominciarla. Ne volete un esempio? Il verso asprissimo che primieramente m'era uscito dalla penna:

« A quei che uscir den dal tuo fianco, figli,

l'ho rifatto tre volte. La prima volta:

« Ai figli che usciranno dal tuo fianco,

ma era cascante. La seconda:

« A que' figli che uscir den dal tuo fianco,

meno duro del primo e più sostenuto del secondo, ma sempre stentato; e finalmente:

« Ai figli che uscir denno dal tuo fianco,

che fu l'ultimo, e credo sopportabile.

Che volete di più? Pure se ne trovate degli altri, continua il poeta, correggetemi sopra tutto, insegnatemi a far meglio facendo voi stessi, ed io son pronto; ma non mi cercate il pelo nell'uovo, non mi condannate in quello che in molti altri casi poco dissimili approvate: non attribuite a difetto mio solo quello che è effetto della tragedia che insieme abbiamo scelta per tipo.

E Alfieri, così discorrendo, ha ragione; e se non gliela diedero i critici, gliela diedero più logica i pubblici d'Italia, fino a che ne' pubblici d'Italia vi fu la persuasione che la sua fosse la tragedia per eccellenza.

Del resto si capisce d'onde provenga il torto de' critici. Essi separano la critica della forma da quella del concetto: immaginarono, giusta le vecchie rettoriche, non dico rettoriche antiche, qualità e distinzioni di stile, estrinseche al pensiero, al soggetto, al carattere, all'uomo, e ne dedussero le regole: classificarono lo stile secondo le apparenze e gli effetti, non secondo la sua intima essenza e natura: fecero delle ricette come quella di cui parla il Bonghi a proposito della definizione del Costa; recipe della chiarezza, dell'ornamento, del decoro, del carattere, della fantasia, dell' intelletto e dell'affetto, e sarai scrittore: e vollero che a quel modo lo fosse anche l'Alfieri. E Alfieri giustamente replicò: se mi concedete qual io l'ho pensato il concetto dell'arte della tragedia, della poesia, dovete concedermi anche ciò che ne deriva, il mio stile. Metteteci nelle vostre distinzioni, insieme allo stile florido, al mezzano, all'austero, al lirico, all'epico, anche lo stile tragico; aggiungete al vostro ricettario un po'd'energia e di rapidità: e siamo d'accordo.

Pertanto la sola critica che abbia diritto di giudicare dello stile d'Alfieri è la nostra. Noi fummo logici. Noi abbiamo cominciato ad esaminare fino a che punto l'uomo d'Alfieri era vero, e abbiamo anche diritto di conchiudere che il suo stile non è buono che fino a quel punto. Noi abbiamo detto fino da principio: Alfieri non analizza abbastanza lo spirito umano, non ne vede che un solo o pochi lati, non ne indovina che l'energico, non ne sente che il terribile; s'arresta ai contorni generali dei caratteri, non sa notar le transazioni, non sa piegarsi alle transazioni, non sa cogliere le sfumature, non conosce la misura, non può indu-

giarsi tra le perplessità; è chiuso e freddo ad alcune passioni; è furibondo e sfrenato in altre; è insomma una gagliarda e singolare individualità, ma incompleta: e con ciò dicevamo implicitamente quali sarebbero stati i tipi de' suoi eroi, i lineamenti delle sue tragedie e l'indole del suo stile.

Lo strano per noi sarebbe che l'uomo fosse a un modo, la poetica tragica a un altro, l'eroe a un terzo e lo stile a un quarto. Però il maraviglioso sarebbe che dopo esser stato tante volte sublime nell'energia, a forza di tendere i muscoli non riuscisse talvolta violento; come sarebbe sorprendente che Metastasio a forza d'essere soave non riuscisse sdolcinato e sazievole. Così solo la nostra critica è veramente letteraria, perchè essa è veramente filosofica. Essa sola trova la ragione della proprietà d'una parola, della introduzione d'un inciso, del collegamento di un periodo, dell'uso conveniente d'una figura e di una immagine, perchè essa sola scende fino alla radice della parola e del pensiero, e li vede nascere e crescere insieme indivisi e indivisibili, così nella natura come nell'arte che ne è la fedele immagine. Così dovrebbero essere studiate tutte le nostre letterature: così si vedrebbero le ragioni, per cui, eccettuato tutto Dante, e in poche canzoni Petrarca, e in poche pagine Machiavelli, essa disgiunta da ogni pensiero, ridotta a pura veste senza corpo, non restò che giocattolo d'oziosi trastulloni d'accademie, merce di poeti cortigiani e pompa di mecenati, senza alcuna partecipazione immediata e spirituale alla vita della nazione.

Sgraziatamente per l'Italia la quistione dello stile e dell'arte in generale è talmente legata e stretta a quella della lingua, che è impossibile toccare l'una senza intoppare nell'altra. Che lingua e stile siano due cose diverse e distinte, si sa; e vista la confusione che se ne è fatta e se ne fa ogni giorno anche da quelli che lo sanno, il rificcarselo e ridirselo bene in mente un'altra volta non potrà che giovare. La lingua è la materia, lo stile è l'arte: la lingua è lo strumento del pensiero, lo stile il modo con cui lo stromento si usa. Per tanto conseguenza necessaria: si può possedere una lingua anche ricca o pura o scelta, e non saperla adoperare; mentre all'opposto non si può in nessuna maniera avere uno stile senza avere insieme uno stromento purchessia, una lingua.

Se non che questa ultima proposizione, che per qualsivoglia altro paese non avrebbe quasi significato, o non l'avrebbe che astratto e ipotetico, in Italia ha non solo un valore concreto e praticissimo, ma è una causa d'un litigio aspro e secolare che turba e ritarda il libero e tranquillo svolgimento della letteratura nazionale. Poichè negli altri paesi dove la lingua che si parla e si scrive da tutti, è una, certa, fissa, essere scrittore, avere uno stile vuol già dire per forza conoscere a fondo, possedere, se non riccamente, quanto basta al bisogno de' nostri pensieri, quella lingua che parlano insieme il dotto e l'ignorante, il nobile e il plebeo, e che non è in sè stessa nè pura, nè impura, nè poetica, nè prosaica, ma che acquista o perde una di queste doti secondo il pensiero a cui serve e l'arte di chi la maneggia.

In Italia per grande sventura nostra non è così. Noi non solo non abbiamo una lingua comune, parlata, ma neanche una lingua comune scritta; o, per dir meglio, ci manca persino una norma certa, autorevole e universalmente consentita per scegliere e usare la scritta.

Gravissimi guaj, che derivano tutti sempre da quel primo che la lingua della balia abbia ad essere diversa da quella del maestro, ma che pure avrebbero potuto essere gradatamente attenuati e via via fors'anco vinti, se non ci si fossero opposte queste tre cause che non ho tempo di sviluppare, ma che basta accennare per intenderle.

1.° La vacuità del pensiero e la vanità dello scopo della nostra letteratura da Dante in poi, la quale, essendosi acconciata a restare mero diletto e fuggilozio di poche persone e di poche classi, sentiva meno il bisogno di uno strumento sicuro, vivo, popolare, universale per adempiere ai suoi leggieri uffizj.

2.° Le nostre discordie civili, le quali, mescolando le gelosie municipali alla gara del primato della lingua, la intorbidarono e inacidirono sempre più.

3.° E da ultimo il furore letterario: in alcuni pochi passione sincera, ma cieca; nei più livida invidia e calcolato artificio. Se in Italia la questione della lingua scritta e letteraria fosse rimasta nelle mani dei pochi degni del nome e del sacerdozio delle lettere, o bene o male sarebbe stata risoluta; ma sciaguratamente ogni

classe, oltre agli eletti, ha il suo volgo che di solito o per ignoranza imbroglia o per malizia perpetua quella lite che gli altri si studiano a risolvere. Ed era naturale che questo volgo, non dirò neanche di letterati, ma di linguaj e di retori, avesse tutto l'interesse a rappresentarla come una specie di scienza arcana rinchiusa in libri sacri, di cui essi soli iniziati tenevano le chiavi e possedevano i segreti, e che certamente a sentirli si guasterebbe se potesse divenire una cosa d'uso comune nelle mani plebee dei miseri profani esclusi dal tempio.

E non parlo di quella schiera anche più bassa di pulimanti, i quali, non possedendo altro bene che quel ciarpame di parole razzolate qua e là in libri rimorti o in gerghi non mai nascituri, hanno bisogno che si mantenga in pregio e duri quanto più lungamente possibile quell'arte ora un po' stracca di infilare, cucire, trapuntare, ricamare sopra ragnateli di pensieri frasi vecchie e riboboli nuovi, soli ferri del loro mestiere, unica bandiera che copra le nudità del loro cervello e le strigliate asinità dei loro cuori.

Comunque, la mancanza della lingua parlata, la confusione della lingua scritta non possono a meno di influire perniciosamente anche sullo stile. E non potrebbe essere altrimenti. Poichè sarà vero finchè volete che son due cose distinte e distinguibili: ma se lo stile ha bisogno d'una lingua, e la lingua è o morta, o dubbia, o non intesa, o contrastata, o alterata dai sistemi delle scuole, dai libri, anche lo stile non può che nascere falso, viziato e rachitico e infine morto anch'esso come la parola che lo rappresenta. La ragione per la quale tanti libri, che pure passano per testi di lingua, vi cascano di mano, e non riescono a divenir popolari e a trovar altro pubblico di lettori che qualche consorteria di linguaj e di frasivendoli, gli è precisamente perchè non hanno stile; e non hanno stile non solo per le ragioni dette dianzi, ma perchè sono scritti in una lingua d'imprestito e di fasto, invecchiata e ammuffita ne' libri o lucidata da modelli o leccata dalla Crusca: lingua che colla pretesa d'essere peregrina è più esotica d'una lingua straniera, e che non potendo calzare alla forma vera e naturale che il pensiero ha presa nella mente dell'autore, toglie al suo stile quell'anima, quella vita che sola ne può assicurare

la durata e la fortuna. Ciò spiega invece perchè tutti i nostri poeti vernacoli che usarono una lingua viva e parlata sin dalla balia, di tutto possono essere accusati, fuorchè di non avere uno stile; e a tutto possono essere preparati, fuorchè a non avere lettori.

Lo scrivere dunque in una lingua viva piuttosto che morta importa alla vita o alla morte dello stile più che non si pensi e non sia stato anche da celebri trattatisti accordato. Nessuno scrittore, per potente che sia il suo modo di concepire e d'immaginare, non può sottrarsi a questa legge. Condannate Manzoni a scrivere nella lingua di Boccaccio, o di Bartolomeo di San Concordio, o di Guicciardini, o di Bartoli, non avrete più lo stile dei *Promessi Sposi:* non avrete più Manzoni.

E qui dovrebbe essere superfluo a giovani colti, ma non è superfluo a cansare le objezioni dei litiganti, che per lingua non devono già intendere le membra sparse e isolate d'un corpo sbranato ed inorganico, ma il corpo intero nella sua materia e nel suo spirito, animato e vivo anch'egli e con tutte le sue membra legate, articolate e collocate secondo la particolare indole e struttura del corpo medesimo.

Una lingua non è solo una collezione o un dizionario di vocaboli, ma tutto l'insieme di quelle norme ed il complesso di que' modi onde quei vocaboli stessi si compongono e decompongono, si invertono, si snodano, si atteggiano in proposizioni, in periodi, in più anella di periodi per opera di quel primo filologo, grammatico sovrano, arbitro, giudice e norma, come lo chiamarono Orazio e Dante, che già insegnò al primo uomo col primo pensiero il primo monosillabo: l' uso.

Ciò posto, una lingua ha una storia e una fortuna non solo di parole, di locuzioni e di modi, ma una storia e una fortuna nella sua maniera di periodare e di comporre. I periodi hanno delle età come i vocaboli. Il pensiero del 300 non è più quello del 500; nè questo è in ogni parte quello del secolo presente. Son cose che saltano agli occhi da sè e che non dovrebbero avere neanche bisogno d'essere rammentate, se gli scribi della lingua non avessero lavorato ad arruffarle e confonderle. Frattanto se questo è vero, lo è pure che una lingua ubbidisce alla legge delle elezioni e delle evoluzioni al pari d'ogni altro prodotto umano. Col suo

doppio lavorìo la lingua vaglia e rigetta di continuo le forme morte, e rinnova e trasmuta le invecchiate, e ne crea di nuove. Però la lingua viva, compiuta e autentica è quella che ha subìto l'ultima sua trasformazione: è la più moderna. La quale però non solo non annienta l'antica, ma tutta la parte di essa che meritava per una ragione qualsiasi di vivere, vive consacrata dalla sua medesima età in una specie di perpetua e rigogliosa giovinezza. Vedetela infatti in alcune parole d'invenzione tutta dantesca: come *favoleggiare, trascolorarsi, pargoleggiare, infuturarsi:* sembrano nate da jeri, tanto son fresche e vive di bellezza e di senso. Inoltre il vecchio fondo della lingua non c'è pericolo che si consumi, sia perchè il pensiero stesso ha un fondo perpetuo e inconsumabile; e sia perchè ogni tradizione è tenace a resistere ed a conservare quanto la evoluzione è lenta a consùmare e mutare; sia perche la parola per l'abitudine dell'uso, o la ripugnanza a crearne una nuova, resiste più del pensiero, e muta prima significato anzichè sperdersi e sparire: come si vede a mo'd'esempio nella parola *gentile,* un tempo adoperata a dir pagani, poi i nobili, ora tuttti i cortesi d'ogni religione e d'ogni razza; o le parole *masnada* o *masnadiero,* un tempo significativo solo di schiera d'armati, ora, per il viziarsi della cosa, espressivo. di banda di malfattori e assassini di mestiere.

Lingua viva adunque, o vuol dire l'ultima usata, o con un vocabolo solo, la moderna; o non vuol dire nulla. Che un vocabolo o una sintassi siano morti da trecento o da cinquant'anni, non importa: son morti, e non possono risuscitare più, se una necessità simile a quella che li ha fatti nascere non li richiama tal quali rimodernati alla vita. Che invece una forma linguistica sia entrata nell'uso anche solo da jeri, ma sia tutto a un tratto per una ragione eccezionale e straordinaria qualsiasi divenuta comune, universale come la cosa stessa che la rappresenta (e di tutte le parole e modi d'uso tecnico accade generalmente così), come: *vagone*, *strada ferrata, rotta del bastimento, ordine del giorno, chiedere la parola, impostare e francare una lettera, astensione, questione ardente, abbonarsi a un giornale* e via via; e cessa ogni ragione di respingerle più che i nostri nonni non avessero ragione di rifiutare i calzoni lunghi per le brache corte, quando

una ragione di comodo e di bellezza, che fece in breve della moda d'oggi una usanza universale e perpetua, voleva così. Ma a questo modo mi sento gridare dalle brache corte incollerite: voi spalancate le porte a tutti i neologismi più bizzarri e più matti. Chetatevi: lingua moderna non vuol dire lingua anarchica e capricciosa; più che il vestire alla moda non significhi correr dietro a tutti i ghiribizzi e a tutte le imitazioni giornaliere che l'arbitrio di pochi vorrebbe imporre e la stoltezza di altri pochi si rassegna a seguitare. Di neologismi ne nascono ogni giorno, e anche ne muojono; e a conti fatti sono più i secondi che i primi. Della vita dei neologismi succede un po'quel che le statistiche attestano dei bambini, tra i quali c'è più mortalità che tra gli adulti. Se un neologismo è nato male, se vien su stentato, rachitico, mal nudrito, se non riesce a superare tutte le crisi della sua prima età, non dubitate, non ci sarà bisogno d'alcuna strage d'innocenti: morrà da sè. Corneille inventò la parola *invaincu:* ma ad onta di tutta la sua autorità il popolo francese non le diede la patente di nazionalità, e l'*invaincu* morì. Perchè il neologismo possa entrare nel campo della lingua, deve poter ingrandire, e vorrei dire, se non stonasse troppo colla etimologia del vocabolo, invecchiare anche un po'. Ora per questo dovete lasciar fare a lui e alla ragione che l'ha messo al mondo. Se il neologismo è nato ad un parto con una cosa che prima non c'era, o per sostituire un arcaismo logorato che teneva male la rappresentanza d'un'idea rimodernata, o per provvedere ad alcuni bisogni di maggior brevità o chiarezza o precisione, andate certi che il neologismo vivrà, si farà strada, metterà radici, si acclimerà nel vostro secolo, e non ci sarà decreto di accademici e possa di scrittore che valga a sbarbicarlo. E l'esempio ve l'ho dato io stesso nel verbo *acclimarsi* che ho usato or ora, un po'perchè il neologismo *acclimatarsi* non mi piace; un po'perchè, non avendo bisogno qui che d'usarlo in traslato, non era così tenuto alla parola propria. Però convengo anch'io, e non osa sconvenirne affatto nemmeno il Tommaseo [1] cui pure dispiace, che *acclimatarsi,* parlando di

[1] Vedilo nel suo *Saggio di Modi conformi all'uso vivente italiano.* — Firenze, Lemonnier.

piante e animali che riescono a vivere e a propagarsi in un paese e in un clima diverso da quello da cui originariamente provengono, è più proprio e speciale.

Se, come nelle parole *arrangiare*, *dettaglio*, *vagli* per *guide* della strada ferrata, *deragliare*, *utilizzare*, *realizzare*, non giustificate da alcuna cosa, o idea nuova, da alcun bisogno o utilità, il neologismo sarà venuto al mondo senza alcuna buona ragione, allora vi sto io garante che ci leverà da sè stesso l'incomodo, senza che voi possiate nemmeno registrare il giorno della sua morte. Coloro in generale che si spaventano dei neologismi, non sono in buona fede, sapendo bene che un corpo di lingua vivente da secoli, non si può guastare per alcune diecine di neologismi, chè non possono ammontare di più, che l'uso stesso continuamente scema, limita, purifica, riduce a pochissime rarità da tutti vedute, segnate a dito e combattute.

D'altro canto fra un arcaismo e un neologismo, cioè fra una parola già uscita dall'uso e una parola che non vi è ancora entrata, io dovendo scegliere non esiterei un istante a scegliere il neologismo. Perchè oltre alla probabilità che il neologismo divenga d'uso, mentre ho la quasi certezza che l'arcaismo non lo ridiventi più, mi soccorrerebbe anche questa ragione, che il neologismo alcuni, almeno quelli che l'hanno introdotto, lo intenderebbero, e tutt'al più scrivendolo in corsivo, direi chiaro che lo adopero solo perchè molti lo adoperano e perchè in questo caso mi par meglio d'un arcaismo; ma che non voglio nè dargli corso, nè assumerne la responsabilità.

Ma so bene che il pericolo d'una troppo libera modernità non sta nei neologismi fabbricati in casa con materia nostrale e che direi indigena, quanto in quelli importati dal difuori, e che si chiamano più comunemente barbarismi. E non voglio scemare per nulla il dispiacere e la vergogna di siffatte importazioni; e sto anch'io per sbarrare i passi a qualsiasi forestierume non soltanto di parole, ma di idee e di costume, che non sia necessario al patrimonio della nostra coltura, allo sviluppo della nostra civiltà, all'incremento della nostra vita. Ma sgraziatamente la quistione è meno di parole che di cose; e il modo di impedire l'introduzione de' barbarismi non è di serrare le porte in faccia alle parole, dopo

che son già scappate dentro le idee; ma di cominciar dal tener fuori queste, se non vogliamo che si tirino dietro per forza propria anche quelle, Però anche qui considerate bene che il modo migliore di impedire l'entrata alle idee forestiere, è quello non già di rizzar contro loro delle muraglie chinesi, che le idee, di lor natura alate, o prima o poi supererebbero; ma quello di produrne voi stessi di equivalenti, e se possibile, di migliori. Avviene nel baratto di idee quel che delle cose: non volete stoffe e vini di Francia? producetene voi stessi: se non li producete, non vi resterà neanche la gloriosa alternativa di patir la privazione di quelle cose per il piacere di restar liberi; ma quelle vi s'imporranno, tardi, a forza, a prezzo maggiore, e ne sarete schiavi e tributarj senza che colla stessa larghezza dei loro produttori possiate goderne i frutti.

Io non credo nella libertà assoluta intellettuale, come non credo nella assoluta libertà politica ed economica. Io da lungo tempo professo la dottrina delle *idee medie*, e fuggo gli estremi: e come ho pensato sempre e penso che appena si osservi il problema non astrattamente o teoricamente, ma praticamente, si possa temperare un ragionato sistema protettore con una equa libertà commerciale; così credo anche più fermamente che si possano accrescere le ricchezze intellettuali di un popolo, non già accordando porto franco a tutte le utopie o mattezze o singolarità forastiere che ci imbastardirebbero senza invigorirci; e molto meno tappandoci entro casa a vivacchiare degli avanzi del patrimonio avito, mediocrità sonnolenta che ci avvierebbe alla schiavitù d'una barbarie anco peggiore; ma schiudendo le porte a quanto di buono e di utile offrono tutte le stirpi e tutte le civiltà, e rinvigorendo e rinnovando de' loro semi e delle loro arti il suolo nativo. Certo sarebbe meglio che la esportazione fosse superata dalla importazione e che restasse ancora a noi la parte di distributori delle idee e delle parole, come già fu quattro o cinque secoli or sono: ma se questo per tante ragioni fu, e per altrettante non è; non sarà mettendo in dogana alcune serque di parole di cui portiamo già nella testa, nel sangue, nella veste, le radici, che si rimetterà in bilico la nostra bilancia intellettuale, e si purgherà la nostra letteratura, cioè il nostro pensiero, dalle lue forastiera.

Del resto leviamoci dalla mente che il solo mezzo per liberarci dai barbarismi sia di attinger la lingua alle così dette fonti della lingua antica conservata dagli scrittori. Senza dirvi qui che Dante, Boccaccio, Machiavelli sono pieni di barbarismi veri e proprj, se appena vi casca l'occhio su quel Dizionario del Viani dei *Pretesi Francesismi*, nel quale con tanti testi alla mano da far tramortire di spavento un povero neofito della lingua, dimostra che non c'è quasi francesismo o barbarismo che non sia stato scritto, a torto o a ragione, io non dico, in qualche secolo e da qualche scrittore di Crusca, vi uscirà anche di corpo ogni voglia di ricorrere agli scrittori per sincerarvi sulla purità o nazionalità di una parola che un vocabolario dell'uso moderno qualsiasi vi darebbe subito risolta. E non vi cito neanche il *Torto o il Diritto del non si può* del Padre Daniello Bartoli, miscellanea di nomi e di ragionamenti in cui vedrete difesi coll'esempio di tutti i classici che quel bravo gesuita aveva pelato e scarnificato, non solo barbarismi e idiotismi, ma i più aperti solecismi e i più smaccati errori di ortografia che nessun mercatino di Firenze ridirebbe e nessun maestro di terza classe elementare vi perdonerebbe.

Tutto questo però servirà, non già a dimostrarvi, chè a tanto non basterebbero volumi, ma a mettervi sulla via di intendere che l'uso vivente, la modernità della lingua non porta seco di necessità una maggiore anarchia, nè un maggior arbitrio di quello che non porti seco una lingua antica qualsiasi per vagliata, eletta e ribattezzata che sia da non so quante generazioni di scrittori. Eppoi in santa pace: quegli scrittori che or si chiamano buoni, perchè mai son detti tali e perchè dovrebbero avere una ragione qualsiasi ad esserlo ritenuti? Perchè si dice e si crede, o si dà a credere che abbiano scritto nella lingua viva e moderna del loro tempo. Questo lo diceva anche Quintiliano del latino: *Et sane quid est vetus sermo quam vetus loquendi consuetudo?* [1]

E Cicerone aggiungeva che sentendo parlare la sua suocera Lelia, gli pareva di sentire la lingua antica di Plauto e di Nevio. Anche il Cesari che pur voleva dimostrare il contrario, non può a meno

[1] *Quint. Institutiones*, Libro I, Cap. VI.

di cominciare con questa premessa: « i letterati prendono le voci dal popolo. » È poi vero che subito dopo, confondendo al solito lingua e stile, aggiunge: « ma essi non iscrivono come il popolo parla: eglino scelgono le voci più appropriate, più gentili, più belle, ed ordinatamente e vagamente accozzandole ne formano loro scrittura. » E sia pur così; ma che è questo se non lavorare in diversi modi sul fondo che hanno già trovato, che l'uso popolare presta loro? Il Cesari per aver ragione doveva provare che i letterati toscani, poichè non vuol parlare che di loro, hanno inventato la lingua del trecento, badiamo, inventata la lingua, non qualche neologismo che avrà avuto l'importanza e la forza e la durata di tutti i neologismi. Ma a questo nemmeno il buon Padre s'arrischiò; e tutto l'edificio delle sue argomentazioni contro l'uso presente, di attenersi cioè a quell'unica sola forma primitiva ch'egli chiama naturale, come se la natura delle lingue fosse l'immobilità, gli andò a rifascio. Poichè tutti gli scrittori posteriori, forti di quel principio che il Cesari non aveva potuto sconfessare, tolsero la loro lingua dall'uso vivente, uso naturale e legittimo per essi quanto il Cesari voleva che fosse, ed era infatti, per i trecentisti l'uso del trecento; e, lavorando su quel fondo di vocaboli già mutato, mutarono di necessità anche la scelta, la composizione, l'ordine dei vocaboli stessi; mutarono lo stile. Anzi, dice qui il Giorgini nella sua lettera di prefazione al Vocabolario di Lingua Italiana, compilato colla scorta delle idee del Manzoni: « Se ci « furono mai scrittori che fuggissero i modi strani di dire, furono « essi: anzi l'uno d'essi taccia espressamente quelli che eran « natii, di quell'uso, *del pigliare a bello studio le parole manco « usate come le più belle*, tanto che è da credere che se vives- « sero oggi, adoprerebbero le parole usate oggi, e direbbero per « esempio *ora o volta*, secondo i casi, invece di *otta; e sentir « messa* invece di *udir messa*, come si diceva, e scrissero nel « cinquecento. »

Ora se scrissero nella loro lingua moderna gli scrittori del 300, del 500, del 600, del 700, perchè non ci avremmo a scrivere noi del novecento? Sia pur vero che *multa renascentur quæ jam cecidere cadentque quæ nunc in honore sunt vocabula:* e noi li lascieremo rinascere o morire se l'uso lo vorrà: ma se l'uso fu

arbitrium, jus et norma, come dice Orazio, non solo agli anni di Nevio, di Plauto e di Pacuvio, ma in tutti tempi e in tutti i luoghi, perchè non lo sarà nel secolo XIX? In quel secolo che, tutto sommato, per vigore d'intelletto, per fecondità di idee, attrito d'interessi, originalità di caratteri, grandezza di passioni, splendore d'opere, potenza insomma di civiltà, non è certo a nessuno secondo. Perchè, dicono i puristi, i quali a questo punto fanno lega comune, perchè l'uso presente è più guasto e corrotto degli usi passati. Ma corrotto in che? negli scrittori moderni? E nessuno vi dice di attingere dagli scrittori! Corrotto nel popolo? Ma il popolo è padrone, egli fa la lingua, egli se la cambia, egli se la adatta a' suoi usi; e se anche avesse torto, come ridice bene il Giorgini, *Quand tout le monde a tort, tout le monde a raison*, e chi gli dasse di corrotto perchè non usa più il *chente* e l'*allotta* del trecento o il *vertudioso* del seicento, o che sia, non userebbe maggior giustizia di colui che gli rimproverasse di aver cambiato il lucco di Dante nel cappello a cilindro e lo spadone di Ferruccio nel fucile Wetterly a retrocarica. D'altro canto che cosa può voler dire *uso guasto* di lingua, se non l'infiltramento nella lingua di nuove dizioni che in qualche parte mutano e alterano le antiche? Ora che altro sarebbe questo se non l'andamento, la sorte, l'ufficio naturale di tutte le lingue? E se quello che agli arcaici pare una corruzione, paresse ai giovani un progresso! Eppoi siamo daccapo. Se quelle nuove forme sono sdrucciolate un istante nel terreno della lingua, uscendone tosto o perchè sbandite da altre, o perchè morte di per sè stesse, la lingua non avrà sentito alcun effetto: e l'uso per l'opera loro non avrà mutato. Se invece vi saranno rimaste accomunandosi alle altre, e trapassando nell'uso, avranno avuto la loro ragione: quella stessa buona ragione, per cui altre parole tre, quattro, cinque secoli prima si insediarono nel campo della lingua stessa, e ne presero possesso.

Ma la questione della lingua è troppo grossa, perchè la si possa trattare quasi di straforo in un discorso sul Teatro. Altri studj, altro spazio, altra opportunità si richiedono per discorrerla convenientemente; e se mi sarà dato continuare, come n'ho speranza, questo mio corso, non tralascerò di invitarvi a studiar meco più distesamente l'arduo tema.

LEZIONE VENTESIMANONA.

Il Misogallo.

(Fine d'Alfieri).

Alfieri si pente del *Parigi sbastigliato.* — Giura odio eterno alla Francia. — Il *Misogallo.* — La sua nota inspiratrice è l'odio. — Odio sragionato ed eccessivo — Giudicò male la rivoluzione francese. — Gli eccessi che lo facevano inorridire li aveva in parte predicati nelle sue tragedie. — La sua opposizione violenta ed esagerata non giovò a nulla. — Il *Misogallo* passò inosservato. — Oggi non ne resta quasi nulla. — Aborrire tutti gli stranieri. — Ma la Francia non merita un odio particolare e distinto. — Sol quando si minacci una gallica invasione l'ultimo sonetto sarà giusto. — Torniamo alla vita del poeta. — Soggiorno tormentoso a Parigi durante i primordj della rivoluzione. — Infuriando questa fugge a Firenze. — Studio prodigioso del greco. — Si prepara l'epigrafe. — I Francesi entrano a Firenze da una porta. — Ed egli esce dall'altra. — Quelli partono ed egli rientra. — Ma il Capitano Plebeo glie lo lascia poco. — Suoi atti di scortesia contro i Francesi. — Il pittore Fabre. — Si va facendo più aspro. — S'ammala. — Rimedio eroico ma fatale. — Muore il 3 ottobre 1803. — Nota sulle sue idee religiose. — La d'Albany sua esecutrice testamentaria. — Suoi amici e conoscenti. — Sua forza di volontà. — Correttore e limatore instancabile delle sue opere. — Disprezzava le ricchezze. — Si riassume il giudizio del suo carattere e delle sue opere.

Alfieri si pentì presto del suo canto a *Parigi sbastigliato.* Appena vide l'aspettata libertà scivolare nel sangue, e la tirannìa mutar di nome senza mutar natura, e la Podestà delle leggi cader nelle mani d'uomini agli occhi suoi più degni di servire, che di imperare, e il Re stesso non sapere nè regnare nè ubbidire, nè cedere, nè difendersi, tutto l'entusiasmo con cui aveva salutato la presa della Bastiglia sbollì in un istante; e rivoltosi col medesimo frenetico furore con cui aveva fino allora perseguitato

ogni tirannia, contro quella rivoluzione che mascherata di libertà, ne instaurava una peggiore, giurò alla Gallia e a' suoi schiavi tiranni, come Annibale a Roma, un odio eterno.

« Odio all'emula Roma acerbo eterno
« Giurava il forte Annibale su l'ara;
« Nè a vuoto usciva la minaccia amara,
« Che gli era anzi di gloria eccelso perno.
« Io, benchè nato nel più inerte verno
« Dell'Italia spezzata e d'armi ignara,
« Odio a' Galli giurai; nè fia men chiara
« Quest' ira un dì, s' io l'avvenir pur scerno.
« Forse verrà che in altri Itali petti
« Sdegno e valore ribollendo e forza,
« Farà mio giuro aver sublimi effetti.
« Svelato intanto in la bugiarda scorza
« Sia il putridume dei superbi insetti,
« Che virtù grida e ogni virtude ammorza.

In questo sentimento passionato c' è tutto il *Misogallo*. Spesso anzi accade che il *Misogallo* precipiti in un linguaggio anco più ebbro e triviale, ma la nota che intuona e domina tutto quel triste poema è una sola: l' odio. Odio che aveva forse per radice un amore altrettanto profondo, ma che non poteva trovare in quell'anima smoderata e frenetica alcuna misura o ritegno. Un uomo della tempra d'Alfieri doveva a forza amare o odiare, e poichè quella libertà non cresceva giusta il modello che egli se n' era formato in mente, nè quella rivoluzione seguiva le vie che egli le voleva prefisse, doveva necessariamente combatterle e maledirle. Il grande individualista voleva a sua immagine e similitudine i re, i tribuni, i capitani, i popoli, o nulla. Chi non era uno, intero, tragico come il fantasma della sua mente, non era. Quel misto necessario di bene e di male, quella disarmonia inevitabile tra il fine ed i mezzi, quella fatale contaminazione cui va soggetta ogni idea più santa, passando per le mani dell' uomo, Alfieri non la poteva intendere.

La libertà doveva sorgere vergine, immacolata, sfolgorante dalle

mani d'un popolo di eroi, come Minerva dal cervello di Giove; o non essere: « *sint ut sunt aut non sint.* » È il motto di tutti gli intolleranti: e se mai ve ne fu uno, questi fu l'Alfieri. Da quei caratteri escono in dati istanti i Catoni, ma in dati altri i Torquemada. Alfieri non aveva nè la mente nè l'anima per giudicare con equità la rivoluzione francese. Osservatore superficiale, egli non previde nel conquasso francese che un moto per la conquista d'alcune franchigie politiche, e non sospettò nemmeno la grande lotta sociale, che covava nel suo seno. Aristocratico, non sentì il grido cupo della democrazia che rumoreggiava in mezzo alle petizioni d'una costituzione alla Montesquieu e d'un parlamento all'inglese. In questo errore caddero tutti i costituzionali del 1789; ma essi almeno erano logici, e non avevano passato la loro vita come l'Astigiano a predicare la caduta di tutti i troni, ed a proclamare con Bruto e con Timoleone la santità del regicidio. Però chi avesse detto ad Alfieri quando la testa di Capeto rotolò sul patibolo, è in parte opera tua; e soggiunto, colla sola differenza che il ferro che colpiva il Capeto aveva le sembianze della legge, e il ferro di Bruto e di Timoleone, era il pugnale dell'assassino, non avrebbe avuto tutti i torti. E a quale uomo, in quale libro insegnò Alfieri la moderazione e la temperanza? Esagerato, violento, implacabile, se altre forze non fossero sorte a contrastare l'opera sua, egli non avrebbe potuto educare che una generazione simile a sè stesso. Se esagerato vuol dire francese, nessuno lo fu più d'Alfieri. E solo perchè era l'esagerazione d'un sentimento buono non dobbiamo lodarlo: chè ogni esagerazione uccide il germe del bene che porta in sè stessa. Ed è vero che quella esagerazione poteva giovare agli Italiani, affondati nell'estremo opposto della vile mollezza, dello stupido plagio, e della gallica servitù; ma non giovò per altro, come avrebbe certamente potuto un'opposizione ragionata, una critica spassionata, un vaglio accurato del bene e del male, che il grande avvenimento quasi in ugual misura conteneva. La opposizione di Parini: quella è la buona e la giusta. Egli accetta la rivoluzione, le offre la sua mano, l'ajuta a superare i primi ostacoli, s'oppone ai suoi primi eccessi, resiste alle spavalde dittature della spada, e sol quando vede riuscir vani i suoi sforzi, per ravviarla e salvarla, se ne allontana taciturno e

addolorato lasciando dietro a sè degli avversarj commossi, non de' nemici irritati.

Alfieri continuamente negando ai Francesi ogni virtù, chiudendo gli occhi ai mille beneficj che insieme ai mali necessarj la loro scossa poderosa aveva recato, contaminando il labbro della casta Musa colla bassa contumelia e l'ebbro vituperio, tolse credito anche alle non poche verità che pure diceva, e non piegò alla sua parte un solo de' giudizi italiani. V' era anche allora per un Italiano di mente e di cuore una bella e gloriosa parte: ma per farla non bastava chiudersi sdegnosamente come Alfieri nel fondo d'una villa e brontolare, in mezzo a pochi amici, clandestini epigrammi. Se Alfieri ambiva la fama di Catone del nuovo Cesare, doveva entrare nella lotta, partecipare a comizi, dibattere le quistioni pratiche e vive del momento; affrontarli faccia a faccia que' bugiardi redentori che ci calavano dall' Alpi con tante promesse di libertà, e non ci portavano che nuove catene dorate di più seducente orpello, e costringerli a smascherarsi od a piegare. E non dico che Alfieri avesse obbligo di farlo: dico solo che quello era il modo di combattere con gloria se non con efficacia la gallica invasione. Però il *Misogallo* fu opera sterile, se pure non fu dannosa: poichè essa nè trasfuse alcuna nuova virtù, nè aggiunse alcuna nuova chiarezza alle verità che voleva dimostrare; e lasciò dietro a sè l'errore che voleva distruggere, più forte e intatto di prima. E chi mai infatti poteva prestar fede e partecipare in qualsiasi modo a una satira così remota da ogni giustizia, così scema di ragione e di opportunità che gridava dei Francesi: tutti son eunuchi o molto o poco, e dopo aver negato loro ogni virtù civile, negava persino ai vincitori di Jemappes, di Lodi e di Marengo la prodezza militare? Come non credere accecato dalla passione o malato da qualche strana malattia quell'Italiano, Alfieri o no, che tripudiava alle vittorie austriache, solo perchè erano conseguite sui Francesi, e dimentico della prima secolare cagione delle sventure italiane, invocava a cacciare l'armi straniere, altre armi straniere:

« Tedesche braccie, italo senno ed arte.

Naturalmente il *Misogallo* non poteva riuscire che a questo

fine: o passar inosservato e compatito come innocuo sfogo di un atribiliare degno, tutt'al più, di rispetto per le sue glorie passate: o servir d'arme alla reazione, per abbattere insieme ai finti liberatori il nascente simulacro della libertà vera. In verità il solo pregio del *Misogallo* è d'essere stato allora impotente, come è oggi innocuo.

Cesare Balbo disse « che il *Misogallo* avrebbe dovuto essere sepolto »; e per la fama d'Alfieri sarebbe stato un pio consiglio; ma per l'effetto che poteva produrre sulla posterità, non era mestieri d'alcuna precauzione. Oggi del *Misogallo* non resta che la parte arguta e qualche frizzo innocente, il che vuol dire pochissimo. In un momento di collera contro i nostri vicini si può ripetere ancora l'epigramma:

« Tutto fanno, e nulla sanno:
« Tutto sanno, e nulla fanno:
« Gira, volta, e' son francesi:
« Più li pesi, men ti danno;

pure nessuno degli Italiani anche più briachi di vanità nazionale oserebbe ripetere sul serio questa gratuita insolenza.

Ma quando il *Misogallo* ci invita a scegliere fra nemici e a odiare l'uno più dell'altro, ma odiare soltanto, e vuol che si giuri al francese un aborrimento particolare e distinto; allora la storia nostra non meno che la nostra coscienza si ribellano a questo consiglio, e la parola d'Alfieri cade sopra un suolo che la rifiuta. L'Italia non deve avere scelta fra stranieri: il sentimento della nazionalità deve essere esclusivo, rigoroso, implacabile. Ma posta ad un dilemma fatale, inesorabile, tra Francia e Germania, l'Italia non dirà mai: meglio la Germania. Perchè l'Italia non può dimenticare almen questo: che tra le due servitù, se la francese fu più leggiera e capricciosa, fu anche più breve e passeggiera; e se quella tedesca fu più grave e ordinata, fu anche più lunga e secolare. E non parlo delle ragioni di razza, che devono cedere sempre alle ragioni del diritto e dell'interesse nazionale; ma v'è una forza segreta più forte dei nostri giudizi e della nostre volontà che rivolge istintivamente i nostri occhi e spinge i nostri pensieri verso la nazione, a cui corre nelle vene lo stesso gentil

nostro sangue latino, ed è partecipe con noi alla lingua ed alla civiltà della nostra madre comune, ad un intero patrimonio di idee, di affetti e persin di pregiudizi e d'errori. Quando Alfieri si sia posto nel giusto mezzo, quando sia pericolante la nostra dignità o il nostro diritto, quando i Francesi dimentichino, col loro medesimo vantaggio, i vincoli del sangue e della storia, quando ci minacci dall'Alpi un'altra gallica invasione; allora, ma allora solo, a noi parrà bello, perchè parrà vero, l'ultimo sonetto, del suo *Misogallo;* il solo agli occhi miei degno d'essere letto, e ricordato per forma e per pensiero:

« Giorno verrà, tornerà il giorno, in cui
« Redivivi omai gl' Itali staranno
« In campo audaci, e non col ferro altrui
« In vil difesa, ma dei Galli a danno.
« Al forte fianco sproni ardenti dui
« Lor virtù prisca ed i miei carmi avranno:
« Onde in rimembrar ch'essi già fur, ch'io fui,
« D' irresistibil fiamma avvamperanno.
« E armati allor di quel furor celeste
« Spirato in me dall'opre dei lor avi,
« Faran mie rime a Gallia esser funeste.
« Gli odo già dirmi: Vate nostro, in pravi
« Secoli nato, eppur create ai queste
« Sublimi età che profetando andavi.

Del resto le cose di Francia erano giunte a tale che, anche senza essere Alfieri, nessuno che non fosse forzato dal dovere o inebbriato dalla passione politica, avrebbe potuto sostenerne lo spettacolo. E non parliamo de' pericoli, che, specialmente per chiunque portava un nome gentilizio, od era sospetto di non parteggiare pei furori dominanti, erano grandi. Però fin dal 7 novembre 1790, Alfieri scriveva in Inghilterra a Ippolito Pindemonte, che già vi si era rifugiato da alcuni mesi, « che se gli riusciva di scappare col capo sulle spalle da quella libertà inquisitoria ed avida di supplizi, l'avrebbe ben presto raggiunto colla contessa. E infatti nell'aprile dell'anno 1791, imbrogliandosi sempre più le

cose in Francia, partirono per l'Inghilterra. Ma non vi poterono dimorare a lungo. Così l'Alfieri come la d'Albany avevano investito in carte francesi quasi tutto il loro patrimonio, ma il grande e crescente svilimento che il corso forzoso degli assegnati repubblicani inflisse a tutte le rendite francesi, assottigliava talmente di giorno in giorno il patrimonio de' due amici, che se indugiavano ancora, si riduceva a nulla. Per salvare adunque i residui del naufragio, verso la fine dello stesso 1791, furono costretti a ritornare in Francia e ad imprigionarsi, parole d'Alfieri, a Parigi. Ivi s' acconciarono a vivere alla meglio ingannando il tempo e i timori, collo studio e l'amore. Ma Alfieri aveva il presentimento che quella specie di pace relativa non potesse durare, « e questo « pensiero, scrive egli stesso, mi sturbava da ogni occupazione « e tiravo innanzi a tradurre Virgilio e Terenzio, non po- « tendo far altro. Frattanto nè in quest' ultimo, nè nell' ante- « riore mio soggiorno a Parigi, io non volli mai nè trattare, nè « conoscere pur di vista, nessuno di quei tanti facitori di falsa « libertà, per cui mi sentiva la più invincibile ripugnanza e ne « aveva il più alto disprezzo. Quindi anche sino a questo punto, « in cui scrivo, da più di 14 anni che dura questa tragica farsa, « io mi posso gloriare di essere vergine di lingua, d'orecchi e « d'occhi perfino, non avendo mai nè visto, nè udito, nè parlato « con qualunque di codesti schiavi dominanti francesi, nè con « nessuno de' loro schiavi serventi. »

Intanto la bufera s' era scatenata e non lasciava più alcun luogo di riparo: la guerra ai confini: la monarchia abbattuta: Danton, Marat, Robespierre padroni di Parigi: non v' era più luogo a indugio, conveniva fuggir di nuovo. E quella volta col proposito di non tornar in Francia mai più. Dopo una breve sosta nel Belgio, i due amici presero la via d' Italia e andarono a prendere stanza a Firenze, colla speranza di non doversene più allontanare. Alfieri riprese i suoi lavori di traduzione di Virgilio e di Terenzio; e tra uno sfogo e l'altro del *Misogallo*, le consolazioni dell'amore, il consorzio di pochi amici, e le delizie di quel cielo, di quell'idioma, di quella gentilezza toscana, che amava tanto, vi passò tre anni relativamente felici, o, se non altro, meno arrabbiati. Infine nel 1796 a 47 anni, gli sorse in capo l' idea di stu-

diare il greco, di cui sino allora non conosceva sillaba; idea che divenuta subito risoluzione ferma e senz' altro proposito ostinato, e alla fine fatto compiuto, restò uno de' tratti più singolari della vita d'Alfieri, e uno de' testimoni più citati e notevoli della potenza della sua volontà e della tenacia del suo carattere.

E poichè a voi pure, giovani, può giovare l'esempio, così concedete ve ne legga intero il racconto che ne fa lo stesso autore.

« Comprate dunque grammatiche a iosa, prima nelle greco-la-
« tine, poi nelle greche sole, per far due studi in uno, intendendo
« e non intendendo, ripetendo tutti i giorni il *tupto*, e i verbi
« circonflessi, e i verbi in *mi* (il che presto svelò il mio arcano
« alla signora, che vedendomi sempre susurrar fra le labbra, volle
« finalmente sapere e seppe quel ch' era); ostinandomi sempre
« più, sforzando e gli occhi, e la mente, e la lingua, pervenni in
« fine dell'anno 1797 a poter fissare qualunque pagina di greco,
« qualunque carattere prosa o verso, senza che gli occhi mi tra-
« ballassero più; ad intendere sempre benissimo il testo, facendo
« il contrario su la colonna latina, di quel che avea fatto dianzi
« sul greco, cioè gittando rapidamente l'occhio su la parola la-
« tina corrispondente alla greca, se non l'aveva mai vista prima
« o se me ne fossi scordato; e finalmente a leggere ad alta voce
« speditamente, con pronunzia sufficiente, rigorosa per gli spiriti,
« e accenti, e dittonghi come sta scritto, e non come stupida-
« mente pronunziano i Greci moderni, che si son fatti senza av-
« vedersene un alfabeto con cinque jota; talchè quel loro greco
« è un continuo jotacismo, un nitrir di cavalli più che un parlar
« del più armonico popolo che vi fosse. Ed aveva vinto questa
« difficoltà del leggere e pronunziare, col mettermi in gola, ed
« abbaiare ad alta voce, oltre la lezione giornaliera di quel clas-
« sico che studiava, anche ad altre ore, per due ore continue,
« ma senza intendere quasi che nulla, attesa la rapidità della
« lettura, e la romba della sonante alta pronunzia, tutto Erodoto,
« due volte Tucidide con lo Scoliaste suo, Senofonte, tutti gli
« oratori minori, e due volte il Proclo sovra il Timeo di Platone,
« non per altra ragione, fuorchè per essere di stampa più scabra
« a leggersi, piena di abbreviature.

« Nè una tale improba fatica mi debilitò, come avrei creduto

« e temuto, l'intelletto. Che anzi ella mi fece, per così dire, ri-
« sorgere dal letargo di tanti anni precedenti. In quell'anno 97,
« portai le satire al numero di 17 come sono. Feci una nuova
« rassegna delle molte e troppe rime, che, fatte ricopiare, limai. E
« finalmente, cominciatomi ad invaghire del greco quanto più mi
« pareva d'andarlo intendicchiando, cominciai anche a tradurre;
« prima l'*Alceste* d'Euripide, poi il *Filottete* di Sofocle, poi i *Persiani*
« di Eschilo, ed in ultimo per avere, o dare un saggio di tutto, le
« *Rane* d'Aristofane. Nè trascurai il latino, benchè invaghito del
« greco; che anzi in quell'anno stesso 97, lessi e studiai Lucrezio
« e Plauto, e lessi il Terenzio, del quale per una bizzarra combi-
« nazione io mi trovava aver tradotto tutte le sei commedie a
« minuto, senza però averne mai letta una intera. Onde se sarà
« poi vero ch'io l'abbia tradotto, potrò barzellettare col vero, di-
« cendo d'averlo tradotto, prima d'averlo letto, o senza averlo
« letto.

« Imparai anche oltre ciò i metri diversi d'Orazio, spinto dalla
« vergogna di averlo letto, e saputo direi a memoria, senza saper
« nulla de' suoi metri; e così parimente presi una sufficiente idea
« dei metri greci nei Cori, e di quei di Pindaro, e d'Anacreonte.
« Insomma in quell'anno 97, mi raccorciai le orecchie di un buon
« palmo almeno ciascuna; nè altro scopo m'era prefisso da tanta
« fatica, che di scuriosirmi, disasinirmi, e tormi il tedio dei pen-
« sieri dei Galli, cioè disceltizzarmi. »

Da quello studio « serotino, » com' egli lo chiamava, gli venne la spinta di ritentare il greco coturno che aveva giurato di non calzar mai più, e si diede a stendere, « con furore maniaco e con lagrime molte, » il disegno d'un'*Alceste seconda*, che doveva essere rinnovamento e riforma di quella d'Euripide, che aveva prima tradotta. Fatto ciò; fiero e contento di quella sudata conquista del greco, gloriosa davvero, e che aveva nascosto a tutti finchè non fu certo d'averla in ogni parte compiuta, posto fine al *Misogallo*, che non avrebbe mai dovuto nemmeno cominciare; ordinata la raccolta de' suoi manoscritti e la stampa delle sue opere, visto dilagarsi alla Toscana l'irruzione gallica, che da anni aveva corso e ricorso l'Italia; incassati tutti i suoi libri, pensò anche a prepararsi, come un pellegrino a cui sovrasti l'ultimo viaggio,

l'epigrafe per sè e la sua donna, e provveduto, com'egli dice, se non alla fama, « alla non infamia », stette ad aspettare il nembo che non tardò.

Nel maggio del 1799 i Francesi di Miollis entrarono da una porta a Firenze poche ore dopo che Alfieri e la contessa ne erano usciti dall'altra. « Per fuggire la vista degli aborriti invasori, e « insieme il fastidio degli oppressivi alloggi militari », erano andati a stabilirsi in una villa fuori Porta San Gallo presso Montughi, portando seco il meglio della casa di Firenze, e vivendovi nascosti, silenziosi tra i loro studj e i loro affetti, fino a che restò a Firenze un solo francese. Ma le novità di quell'anno, i rovesci di Macdonald e di Joubert alla Trebbia e a Novi costrinsero i presidj francesi di Toscana a ritirarsi, e il loro implacabile nemico potè alla fine rimetter piede, dopo centodue giorni, nella cara città. « Vado a Firenze, scriveva al suo abate di Caluso, « massime ogni volta che ci arrivan dei soldati tedeschi, per ve- « dere il trasporto, il giubilo, l'espansione di cuore del pubblico « intiero per i suoi liberatori, benchè gli Aretini han fatto essi « il più. La Toscana è presentemente tutta evacuata [1] e il sole « vi torna a risplendere. » A che punto accieca la passione: la Toscana non faceva che barattare l'invasione straniera, e Alfieri, forse il primo italiano vivente, salutava le aquile austriache come un ritorno di sole.

Ma per isventura d'Italia e dispetto d'Alfieri, i Francesi non stettero lontani lungamente. « Il capitano plebeo, » come lo chiamava il Poeta aristocratico, era sbarcato improvvisamente a Frejus, in sei mesi s'era fatto eleggere Console, aveva radunato un nuovo esercito, ripassate le Alpi, costretto un esercito doppio del suo a cedergli il passo nei piani di Marengo, ed ora colla stessa rapidità ricuperava senza colpo ferire, di provincia in provincia tutta Italia e ripiombava nel luglio del 1800 a Firenze. « Non ebbi tempo, questa « volta, scrive il poeta, di andare in villa come la prima, e bi-

[1] Brutto quest'*evacuata*. Ha ragione il Tommaseo di riprender questo vocabolo ignobile e per giunta improprio e superfluo. Poichè abbiamo lo *sgomberare* che bisogno c'è di *evacuare*? Ma la prosa d'Alfieri, sebbene toscaneggiante, lascia tanto a desiderare!

« sognò sentirli e vederli i Francesi, ma non mai altro che nella
« strada. Del resto la maggior noja e la più oppressiva, cioè l'al-
« loggio militare, venni a capo presso il comune di Firenze di
« farmene esentare come forastiere, ed avendo una casa ristretta
« e incapace. Assoluto di questo timore, che era il più incalzante
« e tedioso, del resto, mi rassegnava a quel che sarebbe. Mi chiusi
« per così dire in casa e fuorchè due ore di passeggiata, a me
« necessarie, che faceva ogni mattina ne' luoghi più appartati e
« soletto, non mi facea mai vedere, nè desisteva dalla più ostinata
« fatica. »

È rimasto infatti tra i ricordi tradizionali di Firenze, il cartellino che Alfieri aveva fatto affiggere alla porta della sua casa in Lungarno: « Il conte Alfieri non è in casa. » E com' egli parlasse sul serio se n' accorse il generale Miollis, Governatore Militare Francese della Toscana, il quale piccandosi di letterato, ed essendosi recato più volte da Alfieri per visitarlo, fu sempre rimandato colle parole: « Il conte non è in casa; » e alla fine essendosi risolto a chiedere per lettera al burbero poeta, quando sarebbe visibile, n' ebbe per risposta una lettera così secca e così brusca, che gli tolse per sempre la voglia di andare a cercare di lui [1]. Egli intanto andava facendosi sempre più aspro e torbido.

1 L' odio ai Francesi l' accecava al segno, che gli toglieva persino il senso del giusto e dell' onesto. Ne è triste esempio la condotta da lui tenuta verso il Ginguené, che gli aveva procacciata la restituzione dei manoscritti delle sue tragedie e d' una parte de' suoi libri lasciati nella fuga a Parigi e che senza l' opera di quel francese sarebbero andati irreparabilmente perduti. Ora è noto che dimentico affatto del beneficio accettato e della gratitudine promessa anni prima in due lettere, scrisse nella sua *Vita* parole vituperevoli contro il cortese che s'era studiato beneficarlo, tentando insinuare il sospetto che il Ginguené gli avesse reso quel servigio, per sedurlo alla causa repubblicana e francese. Ed egli scriveva queste cose, mentre il Ginguené nella sua storia letteraria scriveva di lui i più alti elogi. Però, sebbene italiano io ed Alfieri, non tralascierò da parte mia che la giustizia della storia pesi anche su di lui, e glie la farò sentire colle parole stesse del benefattore offeso. « Il y persiste (nella *Vita*) dans cette haine aveugle et vio-
« lente contre les Français, et se rend coupable, particulièrement envers moi, d'un
« trait odieux de noirceur et d'ingratitude, pour récompense d'un tres-grand
« service que je lui avais rendu. Je n'en laisserai pas moins subsister ici ce que
« j'écrivis et prononçai publiquement en 1804. Chacun a sa manière de se venger;
« c'est-là la mienne. » GINGUENÉ. *Hist. lett.* Chap. VI, pag. 342.

La stessa contessa d'Albany nei ricordi della sua vita, lo lascia sottintendere [1]. Forse vi aveva contribuito l'entrata nella famiglia d'un terzo, il pittore Fabre. Proscritto di Francia per aver rifiutato giuramento alla repubblica; artista di non comune valore, d'animo cortese, di modi insinuanti, di bella e facile parola, era stato presentato alla contessa d'Albany, che, pittrice essa medesima, prediligeva in singolar modo gli artisti, ed entrò sì presto nelle grazie di lei, che, si vociferò, vivente ancora l'Alfieri, ne divenisse l'amante, e ne fu certo il successore [2]. Ma quello che non sarebbe

1 Il Reumont così tocca dei rapporti della d'Albany coll'Alfieri negli ultimi anni. « La relazione della contessa d'Albany con Alfieri dovette essere turbata di « passaggio da momentanei disaccordi, prodotti dalla suscettibilità morbosa e dalla « selvatichezza di lui, non che da altre circostanze in cui fuvvi colpa dall'una e « dall'altra parte, senza però che nulla mai di tutto ciò sia caduto nel dominio « della pubblicità. La contessa poteva risentirsi della violenza e dell'asprezza del « carattere di lui, che si rivelava in alto grado particolarmente nelle cose dome- « stiche più di quanto essa avrebbe voluto, e potè aver creduto necessario cer- care sottrarsi a quella soverchia dominazione; imperocchè Alfieri tiranneggiava pure le persone che gli erano care. »

Io ne parlo con discrezione, ma gli amori della d'Albany col pittore Fabre sono ormai cosa nota e dimostrata. Vedi quel che ne dice Massimo d'Azeglio nei suoi *Ricordi*. « La marchesa di Prié, mia zia, donna piacente, di spirito, d'atti- « vità, di gran giro nelle cose di società e di politica, odiatrice ardente delle « novità francesi, al punto che Napoleone stimò che gl'importasse frenarla, e la « mandò poi a Fenestrelle; questa mia zia divertente quanto mai nel suo discorso « e ne' suoi racconti, mi diceva quand'ero già giovane fatto: « Io me n'era ac- « corta da un pezzo dell'intrigo della contessa con Fabre. Glielo dicevo alla San- « tini e mi dava della matta. Allora in casa del conte si recitavano le sue tra- « gedie, e recitava anche lui. A una di queste recite mi trovavo alla prima fila « di sedie, accanto alla Santini: alla mia sinistra tra la folla degli uomini, era « Fabre appoggiato allo stipite della porta. Mi pareva che sempre mi guardasse, « ed ogni tanto portava alle labbra il rovescio della sua mano. Cosa diavolo vuol « da me costui? dicevo. Poi mi venne in mente;... do un'occhiata alla mia destra « nella medesima direzione; vedo la contessa! Ah! ah! ho capito! Dico alla San- « tini: guardate un po' là se son matta! E vide anch'essa Fabre che faceva gli « occhi teneri alla contessa, e baciava un anello che aveva in dito.

« Quando poi morì il povero Vittorio, la contessa era in tutte le dispera- « zioni, ma Fabre non perdè la bussola, prese tutte le chiavi del defunto e gliele « portò, ecc., ecc.

« Difatti la relazione di questi due esseri non finì che colla vita. »

nuovo per tutt'altri, ma che è certamente strano per un uomo delle idee e della tempera dell'Astigiano, si è che egli stesso se ne innamorò e non poteva più staccarsene. Fra breve l'intimità di Fabre in casa Alfieri fu tanta, che ne era divenuto il commensale obbligato e quotidiano. La contessa aveva ripreso sotto la di lui guida lo studio della pittura, e il pittore ricambiava la cortesia ai suoi ospiti, facendo a entrambi i migliori ritratti che siano rimasti di loro. Sono que' medesimi che si vedono alla Galleria degli Uffizi di Firenze: ed è a tergo del suo che il poeta scrisse il noto sonetto:

« Sublime specchio di veraci detti,
« Mostrami in corpo e in anima qual sono.
« Capelli or radi in fronte, e rossi pretti:
« Lunga statura e capo a terra prono.
« Sottil persona in su due stinchi schietti.
« Bianca pelle: occhi azzurri: aspetto buono:
« Giusto naso, bel labro, e denti eletti:
« Pallido in volto più che Re sul trono:
« Or duro, acerbo; ora pieghevol, mite:
« Irato sempre: e non maligno mai:
« La mente e il cor meco in perpetua lite:
« Per lo più mesto, e talor lieto assai:
« Or stimandomi Achille, ed or Tersite.
« Uom, se' tu grande o vil? Muori, e il saprai.

E si riferiscono a quegli anni, e alle passeggiate solitarie che Alfieri amava fare lung'Arno e alle Cascine, i versi famosi di Foscolo, ritratto esso medesimo vivo di tanta luce e tanta verità:

« .... a questi marmi
« Venne spesso Vittorio ad ispirarsi.
« Irato ai patrii Numi errava muto
« Ov' Arno è più deserto, i campi e il cielo
« Desioso mirando: e poi che nullo
« Vivente aspetto gli molcea la cura
« Qui posava l' austero: e avea sul volto,
« Il pallor della morte e la speranza.

Intanto, col crescere dell'acredine e degli anni, erano pure cresciuti i danni della salute. Gli assalti della podagra che non l'avevano mai lasciato del tutto, si fecero più aspri e frequenti, ed egli, colla consueta esagerazione, non trovava altro modo di cura che la dieta, ma una dieta così rigorosa ed assoluta che in luogo di guarirlo gli logorava le poche forze della natura, necessarie a combattere il male. Egli si sentiva finire, ma non per questo voleva desistere dal lavoro, o mutar abitudini e regime di vita. Già da tempo aveva il presentimento della sua lenta consunzione, e una signora che visitava la contessa, lo sentì mormorare nel guardarsi in uno specchio:

« Pallido in volto più che Re sul trono. »

Tuttavia nell'anno 1802 provò un momentaneo rifiorimento di forze, riprese le sue passeggiate solitarie, e i suoi lavori di greco, e si sentì tanto felice di poter tradurre a vista sì Pindaro che i tragici, e il divino Omero, che in uno sfogo di legittimo orgoglio si creò da sè stesso Cavalier d'Omero coi noti versi.

« Forse inventava Alfieri un ordin vero
« Nel farsi ei stesso Cavalier d'Omero.

Ma in sul principio dell'autunno del 1803 un nuovo e più fiero insulto di podagra al petto lo prostrò in letto. Non volle tuttavia darsi per vinto, e colto un raggio di sole il 3 ottobre, tentò uscire ancora a passeggiare in carrozza. « Alla fine, dice « la sua fida compagna, dopo aver passato una notte meno cattiva « delle precedenti, s'accasciò, perdette la vista, e morì, senza « febbre, come un uccello, senza agonia, senza saperlo. »

Il Caluso soggiunge che non si erano trascurati i doveri della religione, ma che non li potè ricevere, non perchè il conte non fosse apparecchiato a quel passo, ma perchè il confessore chiamato non arrivò in tempo. [1]

[1] Il De Reumont particolareggia anche più il fatto con queste circostanze. « Quando la malattia prese carattere pericoloso, la marchesa di Priero, gen- « tildonna piemontese, la quale viveva in esilio a Firenze, ed era stretta in ami-

Colei, che ne raccolse l'estremo sospiro, gli tributò gli ultimi onori. Malgrado l'opposizione dei non pochi avversarj che l'Alfieri aveva in Toscana e dello stesso partito francese che governava, la contessa d'Albany ottenne che fosse sepolto in Santa Croce accanto a Machiavelli e Galileo, e commise a Canova il monumento che ancora oggi si ammira. Ragioni politiche facili a

« cizia colla contessa d'Albany, richiese il padre Canovai di recarsi a visitare lo « ammalato. Stanislao Canovai dell'ordine del Calasanzio, ossia fratello delle « Scuole Pie, era uomo originale, di molto ingegno, oratore facondo, che si ac- « quistò rinomanza particolare per la sua apologia di Americo Vespucci. Era « conoscente di Alfieri, ma non credette conveniente di portarsi tosto da questi, « perchè disse non volere imporre la sua presenza: che se l'ammalato avesse però « bramato vederlo, avrebbe aderito prontamente alla chiamata. Nel mattino seguente « vi si recò ancora per tempo, ma nel momento in cui entrava nella camera, Al- « fieri, cadendo in un seggiolone, inclinava la testa e spirava. Il Padre si rimpro- « verò per tutta la vita di non aver assecondato con maggior premura il primo « invito. »

Chi dalle soprascritte cose volesse dedurre che Alfieri fosse convertito, o prossimo a convertirsi al cattolicismo, errerebbe di gran lunga. Egli, concorde anche in questo colla sua donna, professava quel vago deismo dell'epoca, che i Francesi specialmente, da lui aborriti, avevano quasi imposto alle classi colte; ma non apparteneva ad alcun culto determinato, e non aveva della religione alcun concetto chiaro e positivo, come ne potrebbe anche far prova il seguente sonetto che è forse la sola parola uscitagli dalla penna sul problema della fede:

« Alto, devoto, mistico, ingegnoso,
« Grato alla vista, all'ascoltar soave,
« Di puri inni celesti armonioso
« È il nostro culto; amabilmente grave:
« Templi eccelsi in ammanto dignitoso
« Del cuor dell'uom a posta lor la chiave
« Volgono, e il fanno ai mali altrui pietoso,
« Disferocito da un Iddio ch'ei pave.
« Guai, se per gli occhi e per le orecchie al cor,
« Vaga e tremenda in un d'Iddio non scende
« L'immago in noi! tosto il ben far si muore.
« Dell'uom gli arcani appien Roma intende.
« Utile ai più, chi può chiamarla Errore?
« Con leggi accorte alcun suo mal si ammende.

Anche sull'essenza e sull'immortalità dell'anima aveva idee tendenti [illegible] al sensismo di moda. Vedi il sonetto *L'Anima*.

intendersi vietarono però di scrivere sulla base l'epigrafe ch'egli stesso s'era preparato, e nel quale chiamava sè stesso « soggetto soltanto alla verità, ugualmente inviso ai dominanti e agli schiavi. » La scritta fu invece ridotta a queste semplici parole:

VICTORIO ALFERIO ASTENSI
ALOISIA E PRINCIPIBUS STOLBERGIS
ALBANIÆ COMITISSA.

Alfieri l'aveva resa esecutrice delle sue ultime volontà, legandole insieme a tutti i suoi libri e manoscritti l'ufficio di custodirli, di riordinarli e stamparli. Essa, non scorse l'anno, ajutata dall'abate di Caluso e dal pittore Fabre, vi adempì religiosamente. Alfieri non era mai stato uomo di facile consorzio e di mescolate amicizie. Fra tante persone che in tanti paesi da lui percorsi conobbe, pochissime gli divennero amiche: pochi tennero con lui una continuata e regolare corrispondenza. La più parte delle sue lettere gliele scriveva la contessa, qualche volta, quelle al Caluso specialmente, le cominciava l'uno e le finiva l'altra. Ma non ci fu forse persona di grido in Europa che non abbia ambito la sua conoscenza, e di cui egli avrebbe potuto arricchire anche volendo l'elenco de' suoi ammiratori [1]. Ma sdegnoso e selvatico sempre non coltivava e non curava che la relazione degli uomini, che una ragione qualsiasi lo traesse ad amare e stimare, e di cui credeva poter imparare qualcosa per l'ingegno e la dottrina. Però oltre il Gori Gandellini e Mario Bianchi di Siena e l'abate di Caluso, singolarmente amati, ebbe più frequente e calda corrispondenza di lettere e di sensi con Ippolito Pindemonte, col Tiraboschi, col Fantoni, col Pignotti, il primo scrittore di favole d'Italia, col Luti, col Fabbroni, con Angelo Maria Bandini bibliotecario della Laurenziana, col Lami l'archeologo, col Battoni, col Baldelli lo storico, col tipografo Bodoni, coll'Albergati Capacelli l'emulo di Goldoni, col Ranieri

[1] Solo Michele Delfico, pare, ebbe paura di conoscerlo. Desiderava essergli presentato e il Pindemonte glie l'aveva promesso; ma avendolo visto un giorno lung'Arno correr dietro infuriato a un monello che gettando sassi gli aveva inzaccherato le calze, glie ne passò la voglia. Diciamo che se di così poco si spaventava, era indegno di tanta conoscenza.

di Casalbigi suo critico, con Melchiorre Cesarotti a cui egli attribuiva un gran merito e che era per sensi, per stile, per carattere, il meno alfieriano di tutti. Il Parini non lo vide che una sola volta a Milano nel 1783, ma corse subito tra di loro una vivacissima reciprocità di simpatia, che l'Alfieri significò dando a leggere ed a correggere all'autore del *Mattino* le sue tragedie, e il Parini espresse coll'ode il dono e più col sonetto:

« Tanto già di coturni altero ingegno,

in cui insieme alla lode, l'anima non meno libera e schietta del Parini seppe mescolare la critica arguta e l'ammonimento gentile. Con principi e re bazzicò pochissimo: a stento e solo per pregarlo a favore della sua donna si lasciò indurre a veder Pio VI, e non andò a visitare il re di Piemonte in Firenze, che quando lo seppe infelice e perseguitato.

Tutta la sua vità fu una riprova continua di quel che possa in petto umano la forza della volontà. Dal giorno in cui si fece legare alla seggiola per non venir meno al suo voto di fuggire la donna che era cagione della sua ignavia, fino alla vigilia della sua morte, in cui volle ostinatamente e contro ogni consiglio, lavorare nelle sue commedie, Alfieri non fece che ripetere in cento forme diverse gli stessi esempi di fortezza e di tenacità. Egli aveva assoggettato alla sua volontà non solo i sensi, le passioni, il cuore, ma le stesse ispirazioni del suo genio. Fra le sue carte si trovò un disegno di studi e di lavori di 10 anni, che egli intitolò: *Piano di vita futura*, ed ebbe il coraggio d'eseguirlo alla lettera. Egli regolava la divisione del suo tempo, le operazioni della sua giornata colla disciplina di un cenobita, e la eseguiva colla precisione d'una macchina. « Il lu-
« nedì e martedì, scrive nella sua Vita, destinati, le tre prime ore
« della mattina, appena svegliatomi, alla lettura e studio della
« Sacra Scrittura; libro che mi vergognava molto di non cono-
« scere a fondo e di non averlo anzi mai letto sino a quell'età.
« Il mercoledì e giovedì, Omero, seconda fonte d'ogni scrivere.
« Il venerdì, sabato e domenica, per quel primo anno e più, li
« consacrai a Pindaro, come il più difficile e sacro di tutti i Greci,

« e di tutti i lirici di qualunque lingua, senza eccettuarne Giobbe
« e i Profeti. E questi tre ultimi giorni mi proponeva poi, come
« ho fatto, di consacrarli successivamente ai tre tragici, ad Ari-
« stofane, Teocrito ed altri sì poeti che prosatori, per vedere se
« mi era possibile di sfondare questa lingua, e non dico saperla
« (che è un sogno), ma intenderla almeno quanto fo il latino. »

Così non lasciava mai un' opera fino a che non gli riuscisse fatta come voleva: e la carezzava, ricorreggeva, commentava quattro, cinque o sei volte, e se la Musa non aveva voluto obbedire ancora, la condannava inesorabilmente al rogo, come aveva fatto con una seconda copia della *Sofonisba* che cacciò sul fuoco e ve la tenne furiosamente confitta, « non ostante un amico che si sforzava a liberarnela, finchè ne fosse incenerito l'ultimo foglio. » Il dispetto d' ogni pastoja, la gelosia della sua libertà personale spinse a tal segno, che cedette tutto il suo a una sorella a condizioni lautissime, a patto solo che gli fissasse un' annua rendita vitalizia bastevole a vivere.

« Rotto ho i ceppi in cui nacqui a ciglio asciutto,
« Gli agi paterni dono e in un la indegna
« Lor servitù che a star tremante insegna
« E a non cór mai d' alto intelletto il frutto.

Ogni bisogno che vinceva, ogni vizio che sopprimeva lo chiamava « acquistare la propria libertà, » e aveva ragione. Ciò spiega senz'altro com' egli avesse in uggia i protettori, i mecenati, o più ancora i poeti cesarei che li corteggiavano e servivano. Per questo non poteva soffrire il Metastasio, che era forse fra i poeti viventi, quello che sfuggiva di più. Ai critici, ai giornalisti, agli invidi che lo pungevano e tormentavano colle loro censure, o non rispondeva, o rispondeva epigrammi mortali. Non amava la discussione; e gli importava poco dell' opinione degli altri, tenendo molto a stare nella sua. Solo al Cesarotti, al Casalbigi rispose, perchè gli mossero critiche cortesi o richieste: ma a tutta quell' altra canatteria toscana guidata dal d' Elci, che gli ringhiava al piede, rispondeva:

« Fosco, losco e non Tosco,
« Ben ti conosco;
« Se pan tu avessi, non avresti tosco.

Tre fiamme arsero il suo cuore: la libertà, l'amore della gloria, l'amore d'una donna. In tutte eccedette la misura del ragionevole sentimento; ma in quell'eccesso non v'era nulla di studiato e d'artificiale. Egli sentiva e amava a quel modo esagerato, ma sincero. Nessun uomo più di lui cercò meno la scena e fu più sprezzante dei giudizi del pubblico. Però quando Lamartine scrisse di lui « che non fu che un grande declamatore in versi e un grande umorista in prosa, grande veramente soltanto per la sua passione per la libertà e pel suo amore, » fece una confusione di cose e di parole senza senso e senza verità. Alfieri riusciva declamatore, umorista non saprei nè come nè quando, ma non perchè studiasse un atteggiamento o cercasse un effetto: ma perchè tale lo faceva la passione e il carattere. Un declamatore, un istrione volgare non lavora tutta la vita fino a sacrificarsi la salute e la vita per il compenso d'un vano rumore e d'una popolarità passeggiera. Alfieri aspirava alla gloria perpetua della posterità, perchè sentiva di portare dentro sè qualcosa di più durevole del suono della parola e dell'arte d'un attore. Naturalmente un animo intollerante di freni, irato contro il suo tempo, esaltato dalla persuasione d'un alto ufficio civile da compiere, risoluto a dar, solo, battaglia contro tutte le schiavitù e tutte le tirannidi dell'epoca sua, convinto che soltanto un linguaggio energico ed un esempio solenne potessero scuotere il molle torpore dei suoi coetanei, doveva cadere di necessità in quello stile enfatico e tribunizio che scema il pregio artistico delle sue opere, ma non ne scema, e spesso ne accresce colla scultoria breviloquenza, il valore morale. I forastieri non poterono intendere la parte efficace che Alfieri ebbe al nostro rinascimento anche letterario, perchè essi ignari, o solo di piccola parte esperti de' nostri mali, non poterono estimare giustamente quanto doveva essere eroico il loro rimedio. Da ciò i giudizi tutti sbagliati di Villemain, di Lamartine, di Schlegel. Solo il Gervinus indovinò l'utilità dell'opera alfieriana. Ma questi eccettuato, tutti gli altri non pote-

vano capire che nel divorzio quasi secolare tra il pensiero e la forma, il che torna a dire, nella vuotaggine cronica e impotente in cui si dissolveva la nostra letteratura, chiunque venisse a versare in quella forma un contenuto solido e sostanziale quale si fosse, questi era novatore e ristauratore. Alfieri venne, e per contenuto, in luogo dell'uomo, ci diede un uomo: non ci diede che sè stesso. E non era tutto: tanto vero, che il ristauro da lui cominciato si dovette riprendere, continuare, rifare per opera di cento mani diverse. Ma talvolta un uomo, se è un tipo, può anche tener luogo d'un'idea. Ora Alfieri fu quel tipo, diviso in pochi aspetti diversi: del cittadino opposto al servo: del combattente opposto all'imbelle: dell'Italiano opposto al forastiero: dell'amante opposto al cicisbeo: il che veniva a dire l'antitesi del suo secolo, rappresentato in un uomo che ne valeva migliaja. Però nulla di più naturale che ogni personaggio delle sue tragedie, ogni verso delle sue rime, ogni riga della sua prosa esprimesse con una persistenza tenace, con una solennità superba, con un accento di sfida e di oltraggio le stesse idee e gli stessi sentimenti. Ogni predicatore ed ogni tribuno è di natura sua monotono e barbogio: Catone col suo *delenda Carthago* era uggioso: Alfieri co' suoi tiranni finisce talvolta a stancare; ma nell'uno e nell'altro parlava la coscienza d'un'epoca e l'avvenire d'un popolo.

Certo egli poteva proporsi un ideale più sublime e ispirarsi ad un concetto più filosofico ed elevato; ma ogni popolo si rifà e si rinnova a modo suo, secondo i propri bisogni e il proprio fine. La letteratura è di sua essenza nazionale: essa perciò là appunto dove a un popolo sembra più sublime, ad un altro sembra più insipida. Se oggi si dicesse alla Francia: rinunziate a Voltaire troppo scettico, od a Rousseau troppo selvatico: ed alla Germania, il vostro Schiller è troppo lirico e il vostro Goethe troppo metafisico; i Francesi e i Tedeschi ci direbbero che essi si gloriano di questi uomini, e che senza di essi la moderna civiltà francese e tedesca nemmeno si spiegherebbe. Ebbene, gli Italiani rispondono altrettanto a' forastieri: senza Alfieri, cioè senza la Musa della libertà ispiratrice dell'arte, l'Italia d'oggi non si spiegherebbe. La libertà d'Alfieri era vaga, inconcreta, indefinita, e sia: era necessario cominciar da quella per arrivare alla definita e concreta. La libertà d'Al-

fieri era sfrenata, selvaggia, truce: e sia. E la servitù era morbida, elegante, vezzosa, incipriata, ed era appunto di quel forte contrasto che l'Italia aveva bisogno. Oggi, mercè l'opera di certi arcadi novelli, camuffati da umanitarj, è venuto di moda il grido: guerra alla letteratura politica. Guerra a nulla, rispondo io, e libertà a tutti; ma freno e censura severa alla letteratura politica, come a qualsiasi altra, se non ha più nè ragione, nè scopo, e non risponde più a un bisogno vero, e non ha alcuna radice salda nel campo in cui appare; freno e censura severa alla letteratura politica, oggi e in Italia dove la ricostruzione politica è compiuta, e resta ad affrettarsi la ricostruzione morale; ma nell'Italia del secolo XVIII e del cominciare del nostro, chi oserebbe dire che una letteratura politica che tentava richiamare dal sepolcro un popolo di morti, non potesse contenere in sè la sostanza più vitale e mirare al più nobile ideale cui un'opera d'immaginazione e sentimento possa arrivare? Alfieri stesso diceva che « solo perchè i tempi gli avevano vietato di fare, scriveva. » Infatti, il suo carattere, la sua energia, la sua operosità, tutto ci dice che oggi egli sarebbe stato più uomo d'azione, violento forse ed esaltato, che di pensiero. Ma poichè il suo pensiero d'allora divenne il nostro fatto d'oggi, egli è davvero un de' nostri vati. Vi sarà sempre nelle sue tragedie una parte non mortale, perche il pensiero della patria che si ama non può perire. Vivere colla storia d'un popolo, ciò basta. Egli raccolse le voci confuse, le speranze incerte, i voti sparsi, i presentimenti segreti dell'epoca sua, e spirò in loro l'energica e fiera unità della sua anima, affinchè i posteri non ne perdessero il retaggio e le traducessero un giorno nelle forme concrete e viventi dell'Italia libera, civile, romana, com'egli aveva sognata.

Alfieri non fu solo. Nessuna impresa riesce per opera d'una mano sola. Egli riformava la tragedia, Goldoni la commedia, Metastasio il melodramma, Parini, più profondamente di tutti, la satira. Beccaria, Filangieri, Pagano, le leggi, Muratori, Denina, la storia; ognuno in diversa via, per diversa forza, con particolari vedute, lavorava al medesimo edificio, e, taluno di loro inconsapevolmente, arrivava al medesimo fine. E qui giova rammentarsi ancora una volta, che quella non era che un'età di elaborazione e prepara-

zione: in fatto più negativa che positiva, più demolitrice che creatrice, e nella quale perciò era più facile la discordia dei mezzi e più naturale la varietà degli intenti. Metastasio e Goldoni, per esempio, portando sul Teatro la naturalezza e la semplicità, non sospettavano forse nemmeno che essi seminavano il germe dell'uomo italiano futuro e per un certo lato assai più libero e forte di quello dell'Alfieri stesso, che presumeva cavarlo completo ed armato di tutto punto dal solo suo cervello. Inoltre quello di cui l'Italia imbastardita e imbellettata del secolo XVIII aveva sopra ogni cosa bisogno, era un bagno totale e profondo nelle acque fresche e sorgive della natura; e però chiunque in un modo o nell'altro contribuisse a questo provvido lavacro, era il novatore e restauratore più benefico che si potesse desiderare. Nessuno di que' lavoratori era preparato a compire l'opera che abozzava. Ognuno di loro riteneva una parte del suo passato e della sua tradizione e la ripeteva nell'arte sua; ma ognuno di loro faceva un passo più o meno ardito verso la libertà. Nessuno di loro aveva un concetto chiaro e preciso di quello che fosse o dovesse essere quell'archetipo di verità e bellezza a cui lavorava; ma ognuno sapeva una cosa; che non poteva essere composto che di verità e naturalezza. Ciò produceva un desiderio di meglio senza saperlo definire: un lavorìo inorganico, confuso, di molte forze, in cui nessuna prevaleva, e che impediva all'opera di riuscir viva e intera dalle mani de' suoi molti artefici. Però quando Napoleone, arrivato in Italia, disse che « gli Italiani non sapevano quel che si volevano, » aveva ragione. La rivoluzione scese dall'Alpi da molti desiderata, ma nessuno era preparato a riceverla e fecondarla. Tutte quelle repubbliche e que' regni applauditi, rovesciati, riapplauditi, sono la prova più manifestata dello stato incondito e caotico in cui era al cominciar del secolo l'Italia di Parini e d'Alfieri. Monti e Foscolo tennero viva la lotta, ne accrebbero gli elementi, ma non le portarono alcun' idea organica, alcuna forza ordinatrice, alcuna scintilla di luce novella. Conveniva che tutto quel fiume diluviale passasse, e le acque rientrassero nel loro letto, perchè gli Italiani esperti potessero approfittare di tutto quanto era rimasto sul suolo di fecondabile e durevole. Questo lavoro di fecondazione e di ricomposizione fu compiuto nel periodo di altri 50

anni, ed ebbe nel campo letterario tre grandi rappresentanti: Manzoni, Leopardi, Giusti. In essi si chiude il rinascimento letterario e già comincia il rinascimento politico. L'arte moderna in essi vive ancora oggi, ed io prevedo che fino a quando la civiltà da essi annunziata non sia esaurita, non potrà uscire dal solco profondo da essi scavato.

FINE.

INDICE